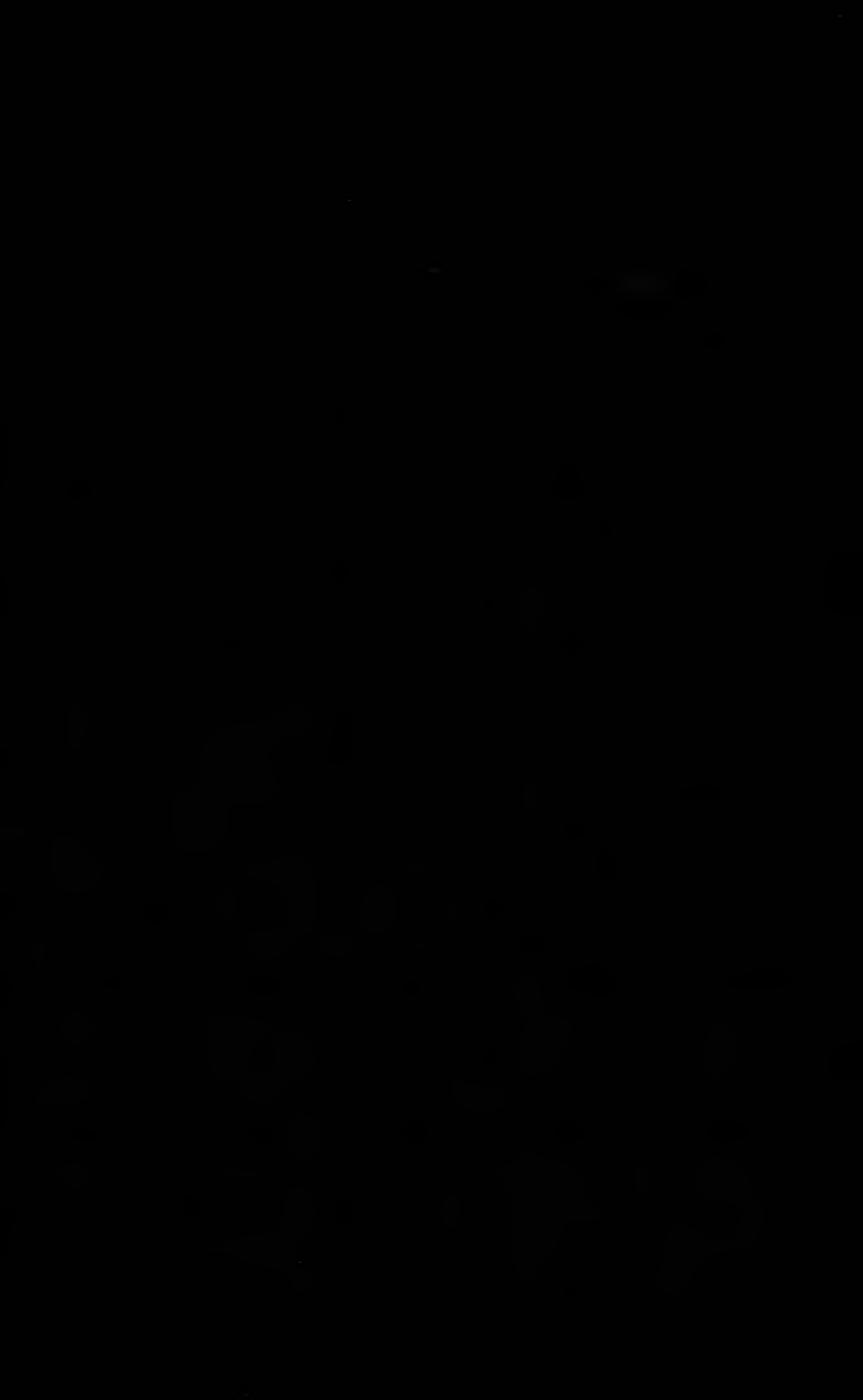
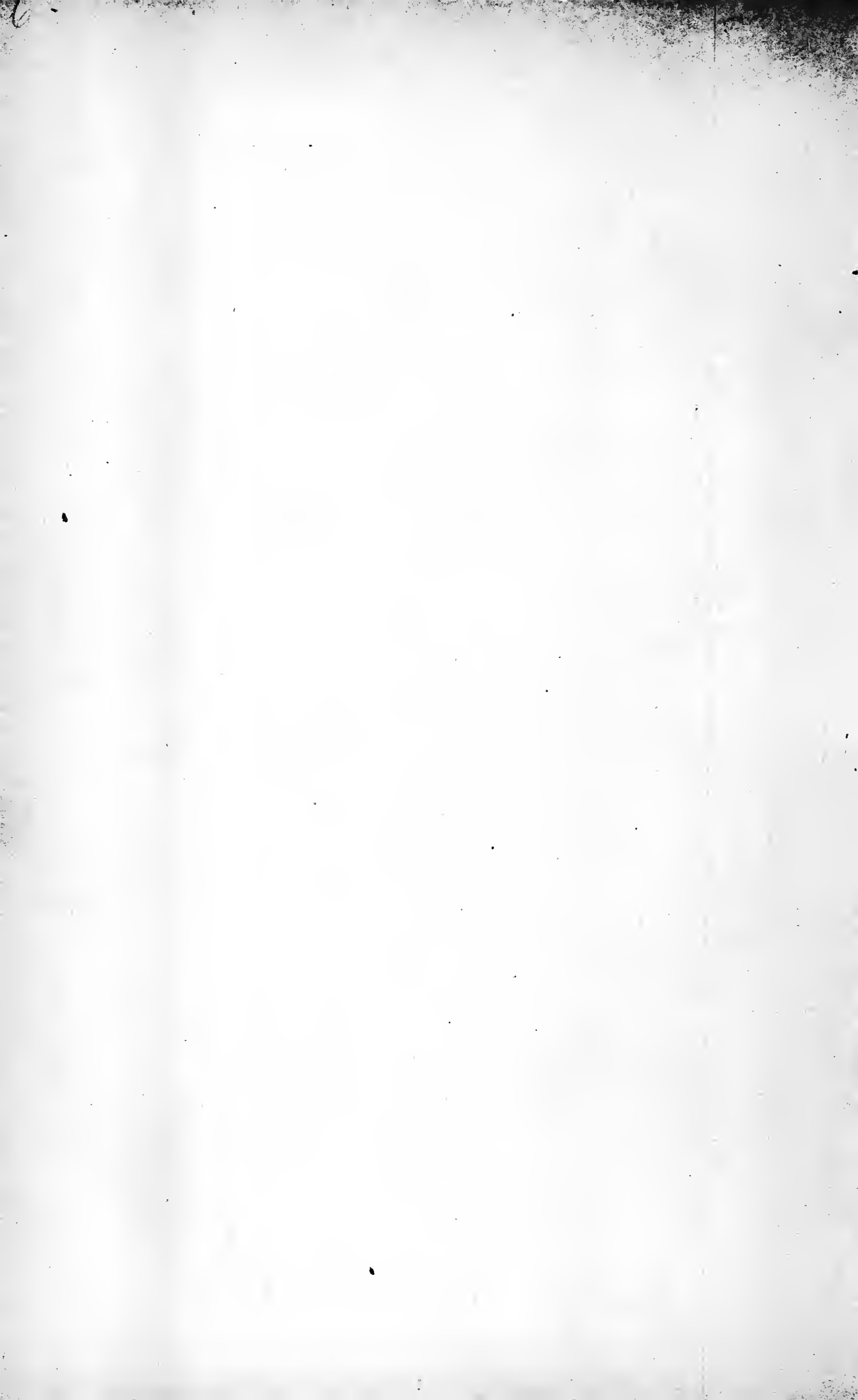

Richard Wagner
von
Richard Pohl.





Richard Wagner.

Von

Richard Pohl.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1883.


Richard Wagner.
von
Richard Pohl.



53 u. 54.

Richard Wagner.*

Von

Richard Pohl.



Als am Abend des 13. Februar d. J. der Telegraph die Nachricht in die erschreckte Welt hinaustrug: „Richard Wagner ist heute Nachmittag am Herzschlag verschieden“ — da traf Alle, Freund und Feind, diese völlig unerwartete Kunde wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel. — Welch unersetzlichen Verlust die Kunst dadurch erlitten, wurde nun plötzlich, wie durch Eingebung, Allen klar.

Wer will, wer kann sein Erbe antreten? —

In dieser einzigen Frage, die Niemand beantworten wird, liegt die ganze Größe unseres Verlustes.

Jetzt regnet es Lobreden auf sein Grab! Jetzt will Niemand ihn jemals verkannt haben, ihm ernstlich zu nahe getreten sein. — Wir wollen an des Meisters Grabe mit diesen nicht rechten! Wir wollen uns und Allen nur klar und immer klarer zu machen suchen, was wir an unserem Meister besessen und mit ihm unwiederbringlich verloren haben.

Ist der Wahlspruch »Per aspera ad astra« irgendwo an seinem Platze, so ist er es bei einem Lebensbilde Richard Wagner's. Durch

---

* Vortrag gehalten im Litterarischen Verein zu Baden-Baden.

Dunkel zum Licht, durch Kampf zum Siege — das war sein Los! Keiner hat heißer kämpfen müssen, um aus der Tiefe sich empor zu ringen — bis zu den Sternen hinauf! Ein weniger starker Geist, ein weniger großes Genie wäre zehnfach zerschellt an den unübersehbaren Klippen, die auf seiner Lebensbahn ihm allenthalben entgegenstarrten.

Aber im Glauben an sein Ideal, an seine Kunst, an seine Mission hat er nie gewankt. Im stäten Kampfe mit Widerwärtigkeiten und Hindernissen, oft der niedrigsten, elendesten Art; dabei nur auf sich selbst fußend, Alles nur aus sich heraus gestaltend und schaffend, oft ohne jede Hilfe, ja, ohne jedes Verständnis Anderer für das, was er erzielte; fast überall nur Zweifel, Mißverständnissen, wenn nicht Unverstand und Böswilligkeit begegnend: — Wer hätte da nicht den Muth sinken lassen und die Hoffnung verloren?

Aber je mehr er zu kämpfen hatte, desto mehr erstarkte er. Ein eiserner Wille, ein eiserner Fleiß, ein unverrückbares Ziel, ein unvertilgbares Ideal: so ausgerüstet wird man zum Reformator.

Der nie zu brechenden Elasticität seines Geistes mußte aber auch die seines Körpers sich hinzugesellen. Wäre er früher erlegen — und die Meisten wären es sicher — so hätte er sein Ziel niemals erreicht. Sein Glücksstern hat ihn aber nicht verlassen. Gerade die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens waren die größten, die reichsten. Er ist auf der Höhe seines Glücks, seines Ruhmes gestorben; er stand an dem erreichten Ziele!

Beneidenswerthes Los, beneidenswerther Tod!

Zum Augenblicke durft' er sagen
„Verweile doch, du bist so schön!" —
Es kann die Spur von seinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn!

Wenn wir versuchen wollen, uns die hohe Bedeutung Richard Wagner's für die Kunst im Einzelnen klar zu machen, so müssen wir uns vor Allem bescheiden, daß dies in den, hier uns gesteckten engen Grenzen nur in einem beschränkten Maße möglich sein kann. Mit einem Künstler, über welchen bereits eine ganze Bibliothek geschrieben worden, kann man unmöglich an einem Abend fertig werden; Principien und Theorien, über welche seit nunmehr

33 Jahren ununterbrochen debattirt wird, bewältigt man nicht in einer Broschüre.

An die Zukunft hatte Richard Wagner appellirt, als er im Jahre 1850 aus dem Exile die Principien seiner neuen Kunst in der epochemachenden Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft", uns zuerst verkündete. Seine Gegner griffen damals dieses Wort sofort auf, um daraus eine Waffe gegen ihn zu schmieden. Sie nannten Richard Wagner's Kompositionen „Zukunftsmusik", indem sie spöttisch behaupteten; seine Musik sei ja für die Gegenwart nicht gemacht, könne also auch von ihr nicht verstanden werden.

Das Stichwort ist geblieben — aber die Zeiten haben sich geändert. Die Zukunft Jener ist schon zur Gegenwart geworden, zur siegreichen Gegenwart. Ein Dritteljahrhundert, und mit ihm eine Generation, ist darüber hingegangen. Und ob unser Meister geleistet hat, was er verheißen, ob er bewiesen, was er behauptet — darauf giebt Baireuth wohl die beste Antwort!

Soviel ist doch wohl Jedem unmittelbar klar: daß eine Kunstbewegung, welche seit 33 Jahren die musikalische und litterarische Welt fortwährend beschäftigt, welche die Presse unablässig im Athem hält, eine hochbedeutende und tiefgreifende sein muß. Eine so rasch lebende, schnell vergessende und ihre besten Kräfte so schnell verbrauchende Zeit, wie die unsere, wäre über die Wagnerfrage längst zur Tagesordnung übergegangen, wenn diese nicht eine enorme Lebenskraft besäße, wenn sie nicht eine nicht todt zu machende Fundamentalfrage in unserem Kulturleben geworden wäre. Bedenken wir, welche außerordentlichen Wandelungen und Umwälzungen in den Anschauungen über Politik und Religion, über Kunst und Wissenschaft, über industrielle und sociale Fragen seit 1850 an uns vorübergezogen sind und vor unseren Augen sich vollziehen; bedenken wir andererseits, welchen Oppositionssturm Richard Wagner's Theorie, wie seine Werke, ein Menschenalter hindurch auszuhalten hatten: so spricht die eine Thatsache, daß die Wagnerfrage heute nicht nur ebenso, sondern noch viel mehr wie ehemals auf der Tagesordnung steht, wohl unzweifelhaft nicht nur für ihre hohe innere Berechtigung, sondern geradezu für ihre künstlerische Nothwendigkeit.

Sowohl die historische, als die ästhetische Berechtigung der Wagnerfrage in kurzen Zügen darzulegen, soll nun hier meine Auf-

gabe sein. Dem Versuche einer Lösung glaube ich mich am ehesten dadurch nähern zu können, daß ich mit einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Oper beginne.

Unsere heutige Oper ist eine sehr komplicirte Kunstform, an welcher drei Jahrhunderte und drei Nationen theils mit, theils gegen einander gearbeitet haben; bei deren Ausgestaltung wir dementsprechend auch ganz verschiedene Strömungen beobachten, die der Reihe nach die Oberhand gewonnen haben, mehrere Male den Versuch einer Fusion machten, aber immer wieder nach verschiedenen Richtungen aus einander gingen — weil es unmöglich war, sie unter einem Gesichtspunkte zusammenzufassen.

Wir unterscheiden deutlich in der Oper eine akademisch strenge und eine gefällig äußerliche, eine einfach-naive und eine hochpathetische, eine populäre und eine künstlerische Richtung. Hierzu treten die specifischen Stileigenthümlichkeiten, welche die romanischen Völker vom germanischen Stamme von jeher unterschieden haben: daraus ein einheitliches Ganze zu gestalten, wäre eben so unmöglich, wie wenn wir versuchen wollten, aus den Baustilen der verschiedenen Zeitalter und Nationen einen einzigen, normalen zu gestalten!

Die Oper, als Kunstform, existirt noch nicht dreihundert Jahre. Ihr Geburtsland war Italien, ihre Geburtszeit die der Renaissance. Was wir jetzt als „italiänische Oper“ kennen, ist so außerordentlich verschieden von ihren ersten Anfängen, daß man kaum für möglich halten sollte, daß beide Kunstgattungen auf demselben Boden entstanden sind. Sie gingen von total verschiedenen Gesichtspunkten aus; ihr Anfang war viel bedeutender, folgerichtiger, als ihre Weiterentwickelung.

Die ersten italiänischen Opern waren ein Produkt der ästhetischen Reflexion; sie entstanden aus einer bestimmten Theorie, gleichsam aus einem kulturhistorischen Bedürfnis, und sind zugleich aristokratischen und gelehrten Ursprungs. In den Salons der Grafen Bardi und Corsi zu Florenz stellte man sich die Aufgabe, das musikalische Drama der alten Griechen wieder aufzufinden und neu zu beleben. Wie das Zeitalter der Renaissance überhaupt dadurch charakterisirt wird, daß es die hohe Kunstblüthe des klassischen Alterthums aufs neue hervorzurufen suchte, so strebte

jener Kreis von Künstlern und Gelehrten darnach, die unbekannte Musik wieder zu finden, welche die Tragödien des Äschylos und Sophokles begleitet hatte. Da uns aber Nichts davon überliefert worden, versuchte man diese Musik aus der Theorie zu rekonstruiren.

Daß diese Versuche nach musikalischer Seite ziemlich dürftig ausfallen mußten, war eben kein Wunder. Denn nicht nur, daß der damalige musikalische Stil noch in engen harmonischen und strengen formalen Grenzen gehalten war, sondern die Instrumentalmusik war auch so gut als noch nicht vorhanden. Vieles mußte erst neu geschaffen, erfunden werden, und dieser Gestaltungsproceß konnte nur langsam vor sich gehen, aber keinesweges als Resultat eines philosophischen Raisonnements. — Dennoch war in diesen Versuchen ein lebensfähiger Kern, eine gesunde Reaktion. Es galt, aus dem Banne der Kirchenmusik, die bis dahin Alles beherrschte, endlich einmal heraus zu kommen; es war eine Erhebung des Einzelgesanges gegen den permanenten mehrstimmigen Gesang; eine Reaktion der naturwahren Empfindung, des dichterischen Gedankens gegen den formalen Kontrapunkt, welcher die Dichterworte völlig gleichgültig behandelte, und das Verständnis des Textes geradezu erstickte.

Die Erfinder dieser neuen Kunstgattung nannten diese, äußerst treffend, dramma per musica, „musikalisches Drama“. — Diese Bezeichnung sagte in voller Prägnanz, was man wollte und suchte, aber freilich nicht, was man gefunden hatte. Erst 250 Jahre später kam der Künstler, welcher, mit allen Errungenschaften einer großen Vergangenheit ausgerüstet, und diese Errungenschaften noch wesentlich vermehrend, das Ideal des musikalischen Dramas für uns geschaffen hat. Es war freilich nicht mehr das altgriechische Drama, welches jene Italiäner gesucht hatten — aber es war die moderne Wiedergeburt desselben, im Geiste *unserer* Musik.

Ganz dem antiken Geiste entsprechend, in welchem die ersten Komponisten des dramma per musica — *Peri* und *Caccini* — sich zu versenken suchten, waren auch dessen Stoffe gewählt: Dafne, Euridice, Orfeo. Es ist bemerkenswerth, daß man später, als man längst davon abgekommen war, in der Oper das altgriechische Drama zu verwirklichen, doch an den antiken *Stoffen* immer noch festhielt, fast als einziges noch bemerkbares Kennzeichen, wovon man ausgegangen war. Als *Gluck* nach 150 Jahren zum zweiten Male auf das Ideal eines musikalischen Dramas zurück-

griff, und nunmehr es seiner Verwirklichung schon wesentlich näher führte, waren es wiederum antike Stoffe, die er musikalisch behandelte: Orpheus, Alceste, die beiden Iphigenien.

Der eigentliche erste Opernkomponist war der Venetianer Monteverde, ein musikalisches Genie, das in jeder Beziehung reformatorisch eingriff. Monteverde empfand sehr richtig, daß die sogenannte „Monodie" der gelehrten Florentiner, d. h. die durch einzelne Akkorde spärlich begleitete musikalische Deklamation der Textworte, welche eine eigentliche Melodiebildung principiell ausschloß, und dadurch zur „Monotonie" wurde, nicht genügen konnte. Er suchte einerseits nach abgerundeten Formen, andererseits nach reicherem Accompagnement; so wurde er der Vater der Instrumentationskunst und der Begründer der Cavatine, aus welcher sich die Gesangsformen der Arie, des Duetts rc. nach und nach gestalteten.

Damit war aber auch zugleich dem bel canto das Thor geöffnet, und die neapolitanische Schule, unter ihrem Begründer A. Scarlatti, trat sofort in Opposition zu der Schule der Florentiner und Venetianer; sie erhob die absolute Melodie auf den Thron. Die Sänger wurden die Hauptpersonen, der Komponist war nur noch ihr Diener; der Begriff des naturwahren Ausdrucks verschwand ganz und gar; der Kunstgesang verdrängte den dramatischen Gesang. So ging es mehr und mehr abwärts; die italiänische Oper wurde endlich zu einem Virtuosenstück, und damit hörte ihre Entwickelung auf.

Unterdessen hatte das dramma per musica seinen siegreichen Einzug in Frankreich gehalten; es kam mit den Medicis nach Paris. Mazarin fand in dieser neuen Kunstgattung ein vortreffliches Mittel zur Unterhaltung des Hofes. Sowie die Oper aber zu einer höfischen Kunst erhoben ward — die sie, fast ausschließlich, durch lange Zeit geblieben ist — wurde sie der Tummelplatz für Luxus und Glanz. Dekorationspracht, Ballet, große Aufzüge wurden eine wesentliche Bedingung der Oper — Frankreich haben wir die Ausstattungs-Oper zu verdanken, aus der die sogenannte „Große Oper" sich entwickelt hat.

Die Lorbeeren der Italiäner ließen die Franzosen nicht ruhen; sie wollten ihre eigene National-Oper haben. Die Anhänger derselben knüpften wiederum an den reineren Stil des musikalischen Dramas an; Lully und Rameau, die Begründer der französischen

Nationaloper, traten wieder in Opposition zu der neapolitanischen Gesangschule. Es begann eine neue Reaktion zu Gunsten der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, unterstützt durch das hohe Pathos der französischen Poesie. Die Koloratur ward streng verpönt, der deklamatorische Gesang kam wieder zu Ehren. Von den Deutschen war es Gluck, der dieser Schule sich anschloß und sie zum künstlerischen Höhepunkte führte. Bezeichnend ist es aber, daß der deutsche Gluck Paris zum Schauplatz seiner Reformen wählte und französische Texte komponiren mußte. Paris war eben die tonangebende Opernbühne für ganz Europa; von dort aus ging die Mode und der Ruhm.

Die Italiäner wollten sich aber ihre Opernherrschaft nicht entreißen lassen. Es entspann sich ein förmlicher musikalischer Krieg, der die Kunstwelt, wie das Publikum, in zwei feindliche Lager spaltete, die ebenso erbittert kämpften, wie die Wagnerianer und Anti-Wagnerianer. Da es den Italiänern mit ihrer Opera seria und semiseria, wie sie sich aus dem dramma per musica entwickelt hatte, nicht mehr glücken wollte, schufen sie die Opera buffa, eine neue Stilgattung, welche neben der großen Oper, die ein ausschließlich französisches Privilegium geworden war, sich behaupten konnte.

Die Opera buffa — deren Schöpfer Pergolesi mit seiner »Serva padrona« war — wurde zwar von den eifersüchtigen Franzosen gleichfalls verdrängt. Aber die Gattung konnten sie nicht mehr verbannen, sie hatte schon zu tiefe Wurzel gefaßt. Also wurde auch die Opera buffa französirt; sie erschien als Opéra comique auf der Pariser Bühne; Monsigny und Grétry wurden ihre wichtigsten Repräsentanten.

So sehen wir, daß in der Zeit von 1600 bis 1760 — also in anderthalb hundert Jahren — die Oper bereits 5 Entwicklungsstadien durchlaufen hatte: vom Dramma per musica war sie zur italiänischen Opera seria und semiseria übergegangen; dann zur französischen Großen Oper, zur Opera buffa und Opéra comique. Noch fehlte eine eigentliche Volksoper im Gegensatz zur Hofoper — und diese entstand, im Liederspiel, in Deutschland.

Solange die Oper ein privilegirter Luxus der Höfe war, blühte die italiänische Oper auch an allen deutschen Höfen, welche bekanntlich sämmtlich darnach strebten, das Muster von Versailles zu

kopiren. Während aber die Franzosen sich von den Italiänern emancipirten, gelang dies den Deutschen nicht; sie blieben in der flachen italiänischen Manier befangen. Der berühmteste damalige deutsche Opernkomponist, Hasse, wußte auch nichts Besseres zu thun, als in der italiänischen Manier zu komponiren. Die Versuche von Mattheson, Telemann und Händel, in ernsterem Stil sich dem musikalischen Drama wieder zu nähern, drangen nicht durch, weil die Höfe keinen Geschmack daran fanden. Gelten doch die Höfe heute noch als Protektoren der italiänischen Oper. Händel ging nach England, konnte aber auch dort gegen die Italiäner nicht aufkommen, und so ging er zum Oratorium über, dessen unbeschränkter Herrscher er wurde.

Aber gerade in Hamburg, wo Lessing das deutsche Drama reformirte und von den Franzosen befreite, sollte auch eine Reaktion gegen die italiänische und französische Oper entstehen, die freilich nur sehr langsam Fuß fassen konnte — eben weil sie von den Höfen nicht protegirt wurde, und sich unter ärmlichen Verhältnissen von unten herauf arbeiten mußte.

Die einfache, natürliche Empfindung, die naive, volksthümliche Weise machten endlich auch ihre musikalischen Rechte geltend: in dem „Singspiel", wie es in Hamburg von Franck und Keiser geschaffen wurde. Diese Gattung hatte die nächste Verwandtschaft mit der französischen komischen Oper; nur war das deutsche Singspiel viel einfacher und harmloser, auch nachdem es durch Adam Hiller und Dittersdorf schon zu größerer Vollkommenheit ausgebildet worden war.

So standen die verschiedenen Operngattungen sich theils ergänzend, theils feindlich gegenüber, als das größte musikalische Genie, Mozart, auftrat. Wie Ungeheures er in seiner kurzen Lebenszeit von 35 Jahren geleistet hat, ist ohne Beispiel. Abgesehen von seiner erstaunlichen Produktivität in allen specifisch musikalischen Gattungen der reinen Instrumentalmusik, wurde er auch der Schöpfer der deutschen Nationaloper, und zwar der komischen und der tragischen zugleich. Auf Schritt und Tritt hatte er gegen die Italiäner anzukämpfen; daß er ihren mächtigen Einfluß, wenigstens äußerlich, nicht vollständig überwinden konnte, geht daraus hervor, daß er — um eine Koncession an den Zeitgeschmack zu machen — zu seinen reformatorischen Meisterwerken „Figaro's Hochzeit" und

„Don Juan“ italiänische Texte wählen mußte. Mozart's Genie zeigte sich auch darin, daß er an die besten ihm vorangegangenen Meister anknüpfte, und doch bei jedem seiner Werke seine künstlerische Selbständigkeit so zu wahren wußte, daß er jede Gattung, die er in Angriff nahm, auch sofort reformirte.

Die Spitze der Reform der Operia seria war Gluck, der die deutsche Tiefe und den deutschen Ernst an die Stelle des hohlen französischen Pathos gesetzt hatte.

An Gluck knüpfte Mozart zunächst in seinen heroischen Opern an; am ersichtlichsten in seinem „Idomeneo“, aber noch deutlich erkennbar im 2. Finale des „Don Juan“. Von Anfang an legte aber Mozart mehr Gewicht auf das melodische Element, während Gluck das deklamatorische mehr bevorzugt hatte; Mozart folgte hierin dem Drange seiner durch und durch melodischen Natur, aber auch dem Muster der besten Italiäner in der Opera buffa, welche durch Paisiello und Cimarosa sich wesentlich gehoben hatte. Mozart's melodischer Quell floß so reich und unversiegbar, daß er den Wettkampf getrost wagen konnte. So entstanden die Muster der komischen Oper: »Cosi fan tutte« und „Figaro's Hochzeit“. Mozart erkannte aber auch die Macht des deutschen Singspiels; er veredelte und erhob es zu einer neuen, selbständigen Gattung in der „Entführung aus dem Serail“ und in der „Zauberflöte“ — beide auf deutsche Texte komponirt, und die Zauberflöte schon weit über das Singspiel hinaus bis zur ersten deutschen großen Oper ausgestaltet.

Der Einfluß Mozart's war ein ungeheurer: er hatte die deutsche Oper in allen ihren Gattungen mit einem Schlage selbständig gemacht. — Aber welche Gefahren es hat, ein Genie nachzuahmen, zeigte sich auch hier. Alle wollten jetzt mozartisch komponiren, und da sie das nicht konnten, so warfen sich seine Nachahmer nur auf das melodische Element, und damit gerieth die Oper sofort wieder in die Gefahr der Einseitigkeit. Mozart hatte es vermocht, die Errungenschaften Gluck's im deklamatorischen, tragischen Stil, die melodisch-gesanglichen Reize und die graziösen Formen der Italiäner, die urwüchsige, volksthümliche Art des deutschen Singspiels in einer Hand zu vereinigen — das gelang aber keinem wieder, der nicht ein Mozart war.

Die Gattungen fielen wieder auseinander, die Richtungen spal-

teten sich. Noch einmal gewannen die Italiäner die absolute Oberherrschaft in Deutschland — es war dies dem Genie Rossini's vorbehalten, der sogar in der Opera seria den verlorenen Einfluß wiedergewann, aber freilich nur für kurze Zeit. — Seine heroischen Opern haben sich längst überlebt; nur in der Opera buffa hat er ein unvergängliches Muster im „Barbier von Sevilla" geschaffen, und in seiner letzten Oper „Tell" verleugnete er selbst seinen früheren italiänischen Stil. Hier war er offenkundig zur französischen Oper übergegangen, und hier hat er sich behauptet, weil er sich einer Operngattung anschloß, die, nach der Besiegung der Italiäner, das Opernterrain allein beherrschte.

Die Franzosen hatten an ihrer großen Oper stätiger fortgearbeitet wie die Deutschen, und hatten uns hier den Rang abgewonnen. Eine ununterbrochene Reihe bedeutender Komponisten hatte dieses Gebiet immer erfolgreicher ausgebildet, ich nenne nur Méhul, Cherubini, Spontini, Halévy und Meyerbeer — letzterer zwar ein Deutscher, aber aus der italiänischen Schule hervorgegangen, und sodann, nach Rossini's Vorgang, zur französischen großen Oper übergetreten. Meyerbeer war musikalischer Kosmopolit, und so gelang seinem großen Talent das Außerordentliche, daß er sowohl auf der französischen, wie auf der deutschen Bühne sich zum Wortführer emporschwang. Die Vorzüge der französischen großen Oper führte er bis zum Höhepunkt, trieb sie aber auch ins Extrem, und gelangte so zu einer prunkenden Äußerlichkeit, einem falschen Pathos, einer raffinirten Effektarbeit, die zur Dekadenz führen mußte. Über die „Hugenotten" ist er nie hinaus gekommen; „Dinorah" und „Afrikanerin" zeigten nur noch die Schwächen dieser Richtung, die, wie eine alternde Kokette, desto mehr durch falsche Reize zu wirken suchte, je mehr die wahren ihr abhanden gekommen waren.

Ein wesentliches Hindernis für eine gedeihliche Fortentwickelung der deutschen Oper bildete auch die französische komische Oper, eine Kunstgattung, für welche die Franzosen entschieden die größt Begabung besitzen, so zwar, daß sie hier unbedingt die erste Stelle einnahmen. Nachdem mit dem ersten Napoleon die heroische Oper in ihrem tragischen Pathos und ihren antiken Stoffen vom Schauplatz verschwunden war, trat die französische komische Oper, als echt nationaler Genre, in ihre vollen Rechte ein und wurde durch Boiel-

dieu, Auber und ihre Nachahmer so erfolgreich kultivirt, daß dadurch die deutsche komische Oper in ihrer Ausbildung fast vollständig lahmgelegt wurde. Dieser dominirende französische Einfluß macht sich noch heute geltend. Am schädlichsten wirkte die Operette, die von Offenbach (ebenso wie Meyerbeer ein Deutscher) über Paris in Deutschland importirt wurde — charakteristisch genug der einzige Kunstgenre, welcher unter dem dritten Napoleon aufkommen konnte. Seitdem wurden und werden wir mit Operetten überschwemmt, in denen jetzt auch die Deutschen Erstaunliches leisten. Die Operette, das entartete Kind des naiven Singspiels, eine Karikatur der komischen Oper, ist jetzt zwar im Abwirthschaften begriffen, und die feinere komische Oper von Bizet, Délibes &c. gewinnt die Oberhand. Aber immer sind es wieder die Franzosen, die hier das Terrain beherrschen, so zwar, daß wir in einer mehr als halbhundertjährigen Periode eigentlich nur zwei Komponisten deutscher komischer Opern besessen haben, die sich dauernd behaupten konnten: Lortzing und Nicolai. Beide sind aber schon längst todt, und ein siegreicher Nachfolger auf diesem an sich so dankbaren Gebiete ist nicht vorhanden, da wir die Operetten von Strauß, Suppé &c. nicht zu der feineren komischen Operngattung zählen können.

Dieser französischen Masseninvasion gegenüber war es ein Glück, daß in Deutschland zwei Genies erstanden waren, deren enormer geistiger Potenz es gelang, die deutsche Oper in eine ganz neue Bahn zu lenken, in der sie keine ausländische Konkurrenz jemals zu fürchten hatte, weil wir hier auf specifisch deutschem Boden stehen: Beethoven und Weber.

Beethoven hat nur eine Oper geschrieben, „Fidelio" — aber diese eine Oper ragt über alle empor. Beethoven war der einzige, der es wagen konnte, direkt an Mozart anzuknüpfen, ohne jemals in die Gefahr zu kommen, im Mozart'schen Stile befangen zu bleiben. Von der erschütternden Tragik, von der überwältigenden Leidenschaft, dem tiefen Ernste Beethoven's finden wir bei Mozart nichts Ähnliches; er war zu lebensfroh dazu. Um den tragischen Eindruck noch zu vertiefen, tritt bei Beethoven ein wesentliches Element hinzu, das er erst neu geschaffen hat: die gewaltige Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik, der ganz neue Beethoven'sche symphonische Stil. Wie sich die Mozart'sche Symphonie zur Beethoven'schen verhält, so auch das Mozart'sche Opern-

orchester zum Beethoven'schen. Die große Leonoren-Ouverture, die Introduktion zum zweiten Akt und die Kerkerscene im „Fidelio" stehen nach der instrumentalen, wie nach der dramatischen Seite so unerreichbar hoch, daß uns hierdurch eine ganz neue musikalische Welt eröffnet wurde. Wirkte so Beethoven ganz direkt erlösend durch sein erhabenes Beispiel im „Fidelio", so gewann er auch indirekt durch seine Symphonien einen gewaltigen Einfluß auf die Umgestaltung des Stiles im modernen Orchester. Die Instrumentalmusik, die selbst bei Mozart doch immer nur eine sekundäre Rolle gespielt hatte, wurde nunmehr ein gleichberechtigtes Hilfsmittel zur Erhöhung des dramatischen Ausdrucks; sie erhielt eine selbständige Gewalt in der Oper, von der Gluck noch keine Ahnung gehabt hatte.

Das zweite Genie war Weber, der, gleichfalls an Mozart und zwar an die „Zauberflöte" anknüpfend, seinen eigenen Weg einschlug, der so echt deutsch war, daß er damit die deutschen Herzen für immer gewann. Weber wurde der Schöpfer der romantischen Oper, einer ganz neuen Kunstgattung, die bis dahin noch nirgends aufgetreten war. Den Italiänern ist sie immer fern geblieben; die Franzosen haben sie erst den Deutschen nachgebildet. Hier, wie im Singspiel, war der deutsche Genius der Erfinder. Und Weber ging ja auch vom volksthümlichen Singspiele aus; im „Freischütz" mit seinen Volksliedern ist es noch deutlich erkennbar.

Weber hatte jedoch das richtige Gefühl, daß er hierbei nicht stehen bleiben dürfe. Er griff in den deutschen Opernstil bewußtvoll reformatorisch ein; er wollte ein Kunstwerk schaffen, das dem Ideal des musikalischen Dramas, das man nun schon über 200 Jahre suchte, möglichst nahe kam — und er schrieb die „Euryanthe". Wenn Weber sein Ideal damit noch nicht vollständig erreichte, so lag das zunächst an dem unglücklich gewählten Textbuch, welches große dramatische Schwächen hat und in keiner Weise mustergültig ist. Dies schadete dem Erfolge der Oper — Weber wurde dadurch irre gemacht und ging wieder einen Schritt zurück, indem er den „Oberon" schrieb, der, trotz aller Schönheiten, doch im Stile bedeutend unter der „Euryanthe" steht, indem er wieder an den „Freischütz" anknüpfte.

Es war aber nicht das Textbuch allein, das dem Verständnis und der Aufnahme der „Euryanthe" zu Weber's Zeit hinderlich war; der Stil dieser Musik war auch so neu, daß er vom Publikum

nicht verstanden wurde. Weber war hier weiter gegangen, als alle seine Vorgänger; er hatte sich hier schon einer Einheit des dramatischen Stils genähert, wie sie Beethoven im „Fidelio" noch nicht aufzuweisen hatte, da Beethoven den verbindenden Dialog, und in einzelnen Sätzen die kleineren Mozart'schen Formen beibehalten hatte, über die Weber vollständig hinausgegangen war. Der Weber'sche Stil in der „Euryanthe" ist der relativ reinste dramatische Stil, den wir bis dahin finden. Aber Weber war doch zu sehr Melodiker — und zwar ein Melodiker von Gottes Gnaden, wie Mozart und Schubert — um nicht der absoluten Melodie zu Gunsten des dramatischen Ausdrucks noch zu viel Koncessionen zu machen. Er gerieth dadurch auf innere Widersprüche, welche die Einheit des Stiles noch immer störten. Trotzdem aber stand Weber in diesem Werke hoch über seiner Zeit, eben so wie Beethoven im „Fidelio". Beide Opern blieben auch lange unverstanden. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Weber vermuthlich die „Euryanthe" nie geschaffen hätte, wenn nicht Beethoven's „Fidelio" ihr vorangegangen wäre.

Was von Weber bis Wagner im deutschen Opernstile geleistet wurde, war nur sekundärer Art. Die Opernfrage wurde nicht weiter gefördert, sondern nur im Weber'schen Sinne ausgebaut, theilweise aber auch wieder verwässert. Die romantische Oper behauptete das Feld — ihre beiden begabtesten Vertreter waren Spohr und Marschner, von denen der weiche Spohr das lyrische Element, der leidenschaftliche Marschner das dramatische mit besonderem Talent ausbildete. Franz Schubert, dieser melodische Krösus, hatte zu wenig Neigung für breite dramatische Formen, um irgendwie maßgebend in die Opernfrage eingreifen zu können; das Singspiel lag seinem Talente näher, als die tragische Oper.

Unter allen Versuchen, der Weber'schen „Euryanthe" nahe zu kommen — denn darüber hinaus kam keiner — ist nur noch Schumann's „Genoveva" zu nennen. Schumann empfand ganz richtig, wo der Hebel eingesetzt werden mußte, um den dramatisch-musikalischen Stil in seiner vollen Reinheit zu gestalten. Aber er war zu sehr Epiker, um echter Dramatiker werden zu können; er empfand auch zu subjektiv, um zu einer objektiven Charakteristik in der Darstellung gelangen zu können. Die „Genoveva" wurde Schumann's Schmerzenskind; — er gab die Oper auf. Mendelssohn war

klarblickend genug, um es nicht einmal auf eine Probe ankommen zu lassen. Er wollte seinen Ruhm nicht aufs Spiel setzen und begnügte sich mit der Komposition eines Finales zur „Loreley“, das in Konzertaufführungen seinen wohlverdienten Platz behauptet.

Unterdessen war, bis dahin nur erst einem engeren Kreise bekannt, ein dramatisches Genie erstanden, dem bald alle weichen mußten, die seit Beethoven und Weber für die Bühne geschaffen hatten — und zwar nicht nur die Deutschen, sondern, wenn auch noch so widerstrebend, endlich auch die Franzosen. — Wir sind bei Richard Wagner angelangt.

Wenn wir den Entwickelungsgang Wagner's verfolgen, so sehen wir, wie organisch er sich in die allgemeine Entwickelung einreihte, wie allmählich, aber mit welch enormer Konsequenz und Stätigkeit, er sein Ziel verfolgte und wie er — weil er nicht auf halbem Wege stehen blieb — auch der Erste war, der es wirklich erreichte.

Die ersten 30 Jahre von Richard Wagner's vielbewegtem Leben bieten kein erfreuliches Bild. Seine Schicksale ähneln hier denen von so manchem jungen, hochbegabten Musiker, der von seinem Berufe ganz erfüllt ist, aber umherirrt, „weder Glück noch Stern“ hat und keinen festen Grund findet, auf dem er sicher fußen und weiterbauen kann. Viele gehen in diesen Irrfahrten zu Grunde; die Wenigsten erreichen mehr als ein kleines Amt, einen beschränkten Wirkungskreis, und die Meisten bescheiden sich auch dabei. Für Richard Wagner waren aber die ersten 30 Jahre seines Lebens — in denen Viele sich schon ausgelebt haben — gleichsam nur die Vorgeschichte seines Künstlerlebens, die Urzeit seiner Entwicklung, das Traumleben vor dem Erwachen.

In engen bürgerlichen Verhältnissen wurde er am 22. Mai 1813, in einem kleinen Hause im Brühl zu Leipzig, als neuntes und letztes Kind seiner Eltern geboren. Sein Vater war Polizei-Aktuar und starb noch in demselben Jahre. Seine Mutter (eine geborne Johanna Beetz) vermählte sich zwei Jahre später wieder, mit dem Schauspieler, Portraitmaler und Schriftsteller Ludwig Geyer, welcher aus dem kleinen Richard „Etwas machen wollte.“ Die Familie zog nach Dresden. Aber auch der Stiefvater starb, als Richard erst sieben Jahre alt war, und die Erziehung des Knaben war nun ganz der Mutter anheimgegeben.

Der allererste Bildungsgang Richard's war von dem anderer junger Leute keineswegs verschieden. Er besuchte in Dresden die Kreuzschule, denn er wollte studiren und galt in der Schule als ein guter Kopf in litteris; an Musik wurde nicht gedacht. Sein Stiefvater hatte ihn zum Maler machen wollen, Richard war aber sehr ungeschickt im Zeichnen; heimliche Versuche im Klavierspielen fielen eben so wenig ermunternd aus. Mit 11 Jahren wollte Richard Dichter werden; zwei Jahre arbeitete er an einem großen Trauerspiele nach dem Vorbilde Shakespeare's, nachdem er zuvor Tragödien nach griechischem Muster entworfen hatte. Unterdessen hatte die Familie Dresden wieder verlassen und war nach Leipzig zurückgezogen; Richard besuchte die Nikolaischule, wurde hier aber „faul und lüderlich“ (wie er selbst erzählt), weil ihm nur noch sein großes Trauerspiel am Herzen lag.

Höchst charakteristisch für den künftigen Dichterkomponisten ist es nun, daß er sein großes Trauerspiel auch sofort mit Musik ausstatten wollte; Beethoven's Musik zu „Egmont“ hatte ihn dazu begeistert. Weber („Freischütz“) und Beethoven (Symphonien) waren schon damals seine Ideale; sie sind es immer geblieben. Er studirte nun heimlich Generalbaß und faßte schon damals den Entschluß, Musiker zu werden, was harte Kämpfe mit seiner Familie verursachte, als diese endlich dahinter kam. Dennoch setzte er seinen Willen durch (er war damals 16 Jahre alt geworden) und erhielt nun theoretischen Unterricht bei einem tüchtigen Musiker, dem er aber viel Noth machte, weil Richard die Theorie zu trocken und langweilig fand. Er zog es vor, Ouverturen im größten Stile zu komponiren, von denen eine sogar im Leipziger Theater zur Aufführung kam — und durchfiel. Jetzt fürchtete seine Familie, daß auch als Musiker „nichts Gescheidtes“ aus ihm werden würde, und Richard bezog die Universität, nicht um sich einem Fakultätsstudium zu widmen, sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Diese Kollegien vernachlässigte er aber ebenso wie die Musik. Richard gab sich einem wilden Studentenleben hin, das ihn jedoch bald genug anwiderte.

Dies führte zu einem glücklichen Wendepunkt in Richard's Jugendleben. Er kam zur Besinnung und raffte sich auf; er fühlte die Nothwendigkeit eines streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ ihn in dem trefflichen Kantor an der Thomas-

schule in Leipzig, Theodor Weinlig, den rechten Mann finden, der ihm Liebe zum ernsten Studium einflößte und einen tüchtigen Kontrapunktisten aus ihm machte. Damals lernte Richard auch Mozart erkennen und lieben; bis an sein Ende gehörte die „Zauberflöte" zu seinen Lieblingsopern, die noch im November 1880, bei seiner letzten Anwesenheit in München, auf Wagner's speciellen Wunsch zur Aufführung kam.

Die Früchte des ernsten Studiums bei dem wackeren Thomas-Kantor blieben nicht aus. 1831 erschien (bei Breitkopf und Härtel) eine „höchst einfache und bescheidene" Sonate in B-dur als Opus 1 (jetzt in neuer Ausgabe); in demselben Jahre entstand eine Konzert-Ouverture, die Richard nach Beethoven'schem Muster komponirt hatte (mit Fuge in C-dur), und die 1833 im Gewandhaus „mit aufmunterndem Beifall" aufgeführt wurde. 1832 entstand eine Symphonie nach Beethoven's und Mozart's Vorbildern; sie wurde in der Leipziger Euterpe, sodann auch im Gewandhaus (1833) und in Prag aufgeführt, wohin Wagner, eben so wie nach Wien, reiste, um in diesen Musikstädten neue Anregung zu gewinnen, die er aber dort nicht fand. Als 1834 Mendelssohn an die Spitze der Gewandhaus-Konzerte in Leipzig berufen wurde, übergab diesem der junge Komponist vertrauensvoll die Partitur seiner Symphonie — es war aber nie mehr die Rede davon, und die Partitur ging verloren. Erst vor Kurzem wurden durch einen Zufall die einst für die Prager Aufführung ausgeschriebenen Stimmen in Dresden wieder entdeckt. Richard Wagner ließ daraus eine neue Partitur zusammenstellen und führte am letztvergangenen Weihnachten, zum Geburtstage seiner Gattin Cosima, die Symphonie, genau ein halbes Jahrhundert nach ihrer ersten Aufführung, unter seiner Direktion in Venedig auf. Diese Jubiläumsaufführung im engsten Familienkreise war überhaupt die letzte, die der verewigte Meister von einem seiner Werke gehört hat.

Nach Vollendung dieser Symphonie wandte sich der junge Komponist sofort der Oper zu. Sein älterer Bruder Albert Wagner (Vater von Johanna Jachmann und Franziska Ritter), Opernsänger und Regisseur in Würzburg, den er 1833 besuchte, um ein ganzes Jahr dort zu bleiben, regte ihn zur Komposition der romantischen Oper „Die Feen" (nach Gozzi's Märchen „Die Frau als Schlange") an. Weber war hier Wagner's Vorbild; in den Ensembles erschien

Vieles gelungen, in Konzerten aufgeführte Bruchstücke gefielen — aber die Oper gelangte nirgends zur Aufführung. Nach einem vergeblichen Versuche am Leipziger Theater gab Wagner selbst sein Werk auf. Er erfuhr also hier genau das Schicksal aller jungen Opernkomponisten: „Wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst."

Diese bittere Erfahrung einerseits, und andererseits der außerordentliche Eindruck, den ihm Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Bellini's unbedeutender Oper machte, bewirkte in dem damals erst 21jährigen Komponisten eine seltsame Veränderung. Er glaubte in der Vereinigung und Vervollkommnung der charakteristischen Seiten des italiänischen und französischen Opernstils den Schlüssel zum Geheimnis des Opernerfolges gefunden zu haben. Für Richard Wagner ein ganz merkwürdiger Übergangspunkt in seiner Entwicklung! Später glaubte er eine Zeit lang, sein Heil in der großen Oper nach Pariser Muster zu finden. Nach dieser Richtung schuf er dann seinen „Rienzi". Lange hat er gesucht und gerungen, bis er das Echte, Wahre nirgends anderswo, als in sich selbst, gefunden. Erst als er nach keinem Muster mehr, sondern nur aus sich heraus, ganz selbständig schuf, wurde unser Richard Wagner geboren. Bis dahin hatte er aber noch schwere Wander- und Leidensjahre zu überstehen — die bittersten seines Lebens! Die volle Misère der Opernwirthschaft an kleinen Bühnen, das ganze Elend eines mittellosen, unbekannten Musikers in einer fremden Weltstadt mußte er erst noch bis zur Hefe auskosten!

Das „junge Deutschland" spukte zu jener Zeit Richard Wagner in allen Gliedern; er saß in Leipzig an der rechten Quelle. Schon die Juli-Revolution hatte auf ihn sehr revolutionirend gewirkt; damals war der 17jährige Jüngling schnell zu der Überzeugung gelangt, jeder strebsame Mensch dürfe sich eigentlich nur noch mit Politik beschäftigen. Diese Passion, von welcher er durch die kommenden Leidensjahre gründlich kurirt zu sein schien, lebte 1848 wieder in ihm auf, wurde dann aber für seine weiteren Lebensschicksale leider sehr verhängnisvoll.

Nach der Juli-Revolution war sie weniger gefährlich; damals wurde mehr auf dem Papiere, als auf den Barrikaden revolutionirt. Nichts war natürlicher, als daß die litterarische Bewegung Gutzkow's,

Laube's u. A. den jungen Feuerkopf in ihre Kreise zog; freundschaftliche Beziehungen zu Heinrich Laube (dem Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt“) waren das bleibende Ergebnis, das für Richard Wagner in so fern fruchtbar wurde, als er durch Laube's Einfluß sich zuerst zum Schriftsteller heranbildete. Er schrieb für dessen Zeitung Aufsätze und Korrespondenzen, sowie seine autobiographische Skizze. Auf die sonstige Kunstentwicklung Richard Wagner's konnte Laube keinen Einfluß gewinnen. Beider Streben war zwar die Reformation der deutschen Bühne; aber so grundverschieden wie ihre Naturen, waren auch die Ziele, die sie sich gesteckt und auch erreicht haben: Laube Realist, Wagner Idealist; Laube das Heil im modernen Drama suchend, Wagner das seinige in der Romantik und im Musikdrama findend. Auch war Laube viel zu wenig musikalisch, um die Bedeutung Wagner's beurtheilen zu können, und überdies theilte er mit Gutzkow, Kühne, Dingelstedt die instinktive Abneigung dramatischer Dichter gegen eine selbständige Geltung der Musik auf der Bühne, sobald sie mehr sein will, als bel canto, rhythmische Aufregung, angenehme Unterhaltung und Ausstattungsgelegenheit. Laube und Wagner kamen dadurch bald ganz auseinander.

Der Verkehr mit dem jungen Deutschland blieb dennoch für Wagner nicht ohne musikalische Folgen, freilich nur in indirekter Weise. „Ardinghello“, „Wally“, „Das junge Europa“ lockten zum Lebensgenuß; die Berechtigung der Materie war proklamirt, und auch Wagner lernte sie lieben. Dieser Umschlag aus dem romantischen Mysticismus in den praktischen Materialismus ist nichts Ungewöhnliches. Der junge, feurige Musiker machte auch diese Metamorphose durch, uud gelangte damit ganz naturgemäß beim Champagnerschaum des „Esprit“ in der Kunst an. Alles war damals in Gährung, weßhalb der phantasievolle Kopf des jungen Musikers nicht? Weber, Beethoven, Mozart wurden (glücklicherweise nur vorübergehend) bei Seite gedrängt durch die Franzosen und Italiäner — das genaue Abbild der deutschen Opernbühne in den dreißiger Jahren. — Es ist merkwürdig, daß gerade in jenen Zeiten, wo unsere größten Künstler das Tiefste, Weitgreifendste schufen, der Abstand zwischen dem, was sie wollten und dem, was die Menge wollte, immer am größten war. In Beethoven's und Weber's letzter, größter Zeit waren Rossini, Auber ꝛc. obenauf. Wie ansteckend solche Zu-

stände wirken, zeigt gerade die Sinnesänderung des jungen Wagner, der, als er nun seine zweite große Oper, „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeare's „Maß für Maß“), begann, nichts Besseres zu thun wußte, als sie in dem damals beliebten pfiffigen französischen Stile zu schreiben. Auch den vorwiegend ernsten Stoff modelte er im Sinne des jungen Europa um: die freie Sinnlichkeit errang den Sieg über puritanische Heuchelei durch sich selbst.

In demselben Jahre (1834) trat der 21jährige Komponist in das praktische Leben ein. Er nahm die Musikdirektorstelle am Magdeburger Stadttheater an, um doch auch „ein Amt“ zu haben. Anfangs gefiel ihm das Theatertreiben. Es machte ihm Freude, zu dirigiren, die Werke nach seinem Sinne herauszuarbeiten, und da sein Geschmack gerade damals nichts weniger als skrupulös war, so genirte es ihn auch nicht sehr, daß der Theaterkasse zu Liebe (die übrigens trotzdem sehr schlecht bestellt war) weniger auf den Werth, als auf die Zugkraft der Opern Bedacht genommen werden mußte. Daß bei Wagner die innere Reaktion gegen solche Zustände bald genug eintreten würde, war vorauszusehen. Indessen war auch jene schlimme Zeit zum Guten für ihn. Wagner hätte vielleicht den großen Gedanken der Reform des deutschen Opernwesens nicht so energisch, jedenfalls nicht so früh erfaßt, wenn er die frivole Koulissenwirthschaft nicht so gründlich an der Quelle kennen gelernt hätte.

Im März 1836 kam das „Liebesverbot“ auf dem Magdeburger Theater zur Aufführung — gerade noch vor Thorschluß, bevor das Theater bankerott wurde. In 10 Tagen wurde die Oper Hals über Kopf einstudirt — sie blieb hauptsächlich deßhalb ohne Wirkung. Der Meister selbst hat das Geschick dieser ersten Opernaufführung äußerst lebendig geschildert.

Der Magdeburger Aufenthalt hatte noch weitere Folgen für Wagner's Zukunft. Er verlobte sich dort mit der schönen, jungen Schauspielerin Minna Planer, mit der er sich noch in demselben Jahre verheirathete. Minna Planer ist ihm eine treuergebene, aufopferungsfähige Gattin gewesen, welche alle Sorgen und Entbehrungen, in Paris selbst die bitterste Noth, lange und getreulich mit ihm getragen hat. Aber sie war eine prosaische, gut bürgerliche Natur, die ihren Gatten nie begriff, und seinen weitgreifenden Ideen, seinen hochfliegenden Plänen hätte zum Hemmschuh werden müssen, wenn R. Wagner durch irgend etwas überhaupt zu hemmen gewesen

wäre. Das Ende war denn auch, daß er sich — freilich erst viel später — von ihr trennte. 25 Jahre haben diese Beiden, die so wenig zu einander paßten, zusammen gelebt und versucht, mit einander auszukommen.

Nachdem das Magdeburger Unternehmen verunglückt war, suchte Wagner eine andere Stellung. Er fand sie vorübergehend in Königsberg (wo er sich auch verheirathete) und sodann bei Holtei's Theater in Riga. Kleinlichste Sorge für den Lebensunterhalt, stäte Kämpfe mit materieller Noth zehrten seine Kräfte damals auf — künstlerisch fruchtbar konnten deßhalb jene Jahre nicht für ihn werden. In Magdeburg hatte er kleinere Werke, ein Festspiel (Ouverture, Chöre und Melodram) und eine Columbus-Ouverture komponirt und aufgeführt; in Königsberg eine Ouverture »Rule Britannia«, in Riga eine »Polonia« — sie blieben sämmtlich ungedruckt und auch sonst ohne weitere Verbreitung. König Ludwig von Baiern und Frau Cosima Wagner sind im Besitz der Manuskripte.

Riga war für die Zukunft von Wagner's Kunst noch am fruchtbarsten. Er entwarf dort das Textbuch zu „Rienzi" und komponirte bereits die ersten zwei Akte. Der Ekel an dem kleinlichen Theatertreiben hatte ihn aber schon so erfaßt, daß er beim „Rienzi" nur noch an die „große Oper" dachte. Er stellte hier absichtlich musikalische und scenische Bedingungen, die „Rienzi" davor schützen mußten, in Provinzialtheatern abgespielt zu werden. Den Text zu einer kleinen komischen Oper, „Die glückliche Bärenfamilie" (nach 1001 Nacht), an der er schon zwei Nummern komponirt hatte, warf er wieder bei Seite, als er gewahrte, daß er auf dem besten Wege war, in Adam's Spuren zu wandeln.

Schon seit zwei Jahren war Wagner's Ziel Paris; er hatte, natürlich ohne Erfolg, versucht, mit Scribe in Verbindung zu treten. Den „Rienzi" hatte er offenbar im Hinblicke auf Paris geschaffen. Als sein Kontrakt mit Holtei zu Ende ging, warf er alles hinter sich und bestieg mit seiner Frau und mit seinem treuen Neufundländer Hund ein Segelschiff, um über London nach Paris zu reisen. Für einen jungen unbekannten Musiker, ohne Mittel, ohne Empfehlungen, nur mit Talent und frischem Muth ausgerüstet, ein fast tollkühner Entschluß! R. Wagner spielte va banque. Er wollte und mußte aus den bisherigen Verhältnissen heraus, so weit weg wie nur möglich; er suchte einen durchaus anderen Boden für

sein Talent, und glaubte ihn nur in der Metropole Frankreichs finden zu können.

Noch niemals ist eine langwierige, beschwerliche Fahrt auf stürmischer See, durch die gefahrvollen Schären Norwegens hindurch, so fruchtbar für eine Künstlerphantasie, so folgenreich für die Weiterentwickelung der Kunst geworden, wie die Richard Wagner's auf seiner Flucht von Riga nach Paris. Hier, „mit Gewitter und Sturm", wurde unseres Meisters ureigenstes Leben zum ersten Male erweckt; zwischen Brandung und Klippen wurde sein erstes Werk empfangen, das den unmittelbaren Stempel seines Genius trug: „Der fliegende Holländer". Zur Welt kam es erst zwei Jahre später. Aber die Frische, die Wahrheit der ersten Konception ist ihm unverändert erhalten geblieben. Es weht uns aus dem „Holländer" die erquickende Seeluft des Nordens entgegen, die ihn erzeugte: der gesunde Realismus in der Tonmalerei ist hier mit einem schwärmerischen Idealismus gepaart, der in Senta's bestrickender Gestalt seinen hochpoetischen Ausdruck erhielt. Wer die Sprache dieser Töne versteht, der kann aus ihnen wohl den einstigen Schöpfer des „Rheingold" schon heraushören. Und doch, welch unendlich weiter Weg mußte bis dahin noch zurückgelegt werden!

Richard Wagner, in Paris sein Glück, seine Zukunft suchend — welch seltsames Bild, welch räthselhafter Schicksalsweg! Wir sehen hier wieder, wie schwer selbst dem Größten, dem Selbständigsten es fällt, sich gänzlich frei von der Zeitströmung zu machen und seinen eigenen Weg zu finden. In den dreißiger Jahren war nun einmal Paris das Centrum der geistigen Bewegung; der deutsche Schriftsteller bildete dort seinen Stil und Geschmack, wir sehen das an Heine und Börne, — der deutsche Musiker machte dort, wenn es ihm gelang, sein Glück; Meyerbeer ist hiefür das eklatanteste Beispiel. Dies alles zog auch Richard Wagner — sei es bewußt oder unbewußt — dorthin, und merkwürdigerweise war es auch Meyerbeer, dem er, als er nun in Boulogne gelandet, auf französischem Boden zuerst begegnen sollte.

Meyerbeer empfing den jungen deutschen Musiker freundlich, aufmunternd, er gab ihm gewichtige Empfehlungen nach Paris auf den Weg, die ihm manche Thüre öffnete, welche sonst verschlossen geblieben wäre, so zu Léon Pillet, Direktor der Großen Oper, zum Verleger Schlesinger 2c. Heine war zwar boshaft genug, zu be-

merken, Richard Wagner's Talent sei ihm gerade deßhalb verdächtig, weil er von Meyerbeer empfohlen sei; — denn Heine wußte, daß Meyerbeer keinen Rivalen, der ihm irgendwie hätte gefährlich werden können, in Paris fördern würde. Aber konnte irgendwer damals ahnen, daß Richard Wagner gerade der allergefährlichste Rivale Meyerbeer's werden würde? Derjenige, dessen Kunst die Meyerbeer'sche geradezu negiren, bekämpfen würde? — So unendlich viel Unwahres und Unverständiges über Richard Wagner gesagt und geschrieben worden ist — das Ungereimteste ist wohl, ihn mit Meyerbeer in Parallele zu stellen. Es bekundet dies einen unglaublichen Mangel an Verständnis der Wagner'schen Kunst, an Einsicht in die dramatisch-musikalische Kunst überhaupt. Und doch haben „kritische Autoritäten" dies fest behauptet, und suchen noch heute Gläubige dafür.

„Rienzi" gab ihnen einen nur scheinbaren Anhaltspunkt dazu; denn „Rienzi" war, wenn auch im Stile der Pariser Großen Oper, doch nicht im Stile Meyerbeer's koncipirt. Wir finden hier die Massenwirkungen, die Dekorationspracht, die Aufzüge, das Ballet aus der Glanzzeit der Pariser Oper nach der Juli-Revolution; aber wir finden hier auch schon einen Kern von deutscher Idealität und Poesie, einen Adel der Gesinnung in der sittenreinen Gestalt Rienzi's, der wahrlich auf den Pariser Brettern nicht heimisch war. Und ist denn etwa „Rienzi" das Werk, welches R. Wagner charakterisirt, welches für die Beurtheilung des Meisters, wie er geworden, irgendwie maßgebend sein konnte? „Rienzi" war nichts als ein Übergangsstadium, ein Nothanker, der ausgeworfen wurde, um auf der Bühne, wie sie damals nun einmal war, irgendwo festen Fuß zu fassen. Eine organische Entwickelung kann immer nur vom Bekannten zum Unbekannten, vom Vorhandenen zum Neuen übergehen. Wagner nahm von da seinen Weg, wo seine Zeitgenossen aufhörten — und weiter ist noch Keiner gegangen, der „den Besten seiner Zeit genug gethan"!

Daß der junge Musiker in Paris Vieles hören und sehen, und Vieles lernen konnte, was damals sonst nirgends zu finden war, ist kein Zweifel. Was Bühnenwirkung, was theatralisches Handwerk, technische Behandlung betrifft, so war er dort am rechten Ort. Und von einem in Deutschland damals noch ganz unbekannten Meister lernte er die geistvolle Behandlung des modernen Orchesters,

die äußersten Feinheiten in der Instrumentation — von Hector Berlioz. Beider Wege gingen weit auseinander, Beide haben sich auch nie geliebt und in ihren Kunstzielen niemals verständigen können. Aber daß Berlioz auf den jungen, sich eben erst entwickelnden Wagner von nicht unwesentlichem Einfluß gewesen, bleibt unzweifelhaft.

Daß der unbekannte und unbemittelte junge Deutsche keine Aussicht haben konnte, seine Opern jemals auf die Pariser Bühne zu bringen, war Meyerbeer offenbar klarer, als dem jungen Meister selbst. Er ließ sich durch Versprechungen hinhalten, er nährte sich mit Hoffnungen und gerieth darüber in die äußerste Noth. Man lese seine Aufsätze: „Ein deutscher Musiker in Paris", und man liest R. Wagner's eigene Leidensgeschichte. Das war für ihn die Zeit der schweren Noth. Wagner hat zu jener Zeit jeden anständigen Erwerb, der sich ihm darbot, ergreifen müssen, um sein Leben zu fristen. Er hat elende Lohnarbeiten für Schlesinger machen müssen, einen Klavierauszug der „Favoritin", Arrangements für Cornet à Piston u. s. f. Am meisten nützten ihm noch die Artikel und Recensionen, die er für Schlesinger's »Revue et Gazette musicale« schrieb. Denn für die Franzosen ist ein écrivain immerhin eine beachtenswerthe Persönlichkeit. Auch für Laube's „Zeitung für die elegante Welt", für Lewald's „Europa" und für die Dresdener „Abendzeitung" hat Wagner aus Paris korrespondirt, indessen hat er davon nichts in seine Gesammelten Schriften aufgenommen. Über Rossini's »Stabat mater« schrieb er unter dem Pseudonym Valentino einen Aufsatz in die Schumann'sche „Neue Zeitschrift für Musik", der in seine Schriften aufgenommen wurde.

Von solchen Arbeiten kann man aber nicht leben. Wagner's nicht unbegründete Hoffnung, im Théâtre de la Renaissance sein „Liebesverbot" (dessen etwas frivoles Sujet dem französischen Geschmack entsprochen haben würde) zur Aufführung zu bringen — wozu Dumersan den Text gut übersetzt hatte — scheiterte am Bankerott dieses Theaters. Daß er „Rienzi" an der Großen Oper nicht anbringen konnte, erkannte er jetzt selbst; aber auf den „Fliegenden Holländer", dessen Textbuch er unterdessen vollendet hatte, setzte er neue Hoffnungen. Léon Pillet zeigte sich in der That geneigt dazu; das Textbuch gefiel ihm, er ließ es übersetzen — und kaufte es Wagner für 500 Francs ab, um es einem unbedeutenden Musiker,

Dietzsch, zur Komposition zu übergeben. Wagner mußte einwilligen — die Noth drängte ihn dazu — und das »Vaisseau fantôme« ist denn auch eines Abends wirklich in der Académie royale de musique aufgeführt worden — natürlich ohne allen Erfolg. Catulle Mendès erzählt, Wagner habe, um dieser ersten Vorstellung beiwohnen zu können, sich ein Billet kaufen, und um dies zu können, seinen Hund an einen Engländer verkaufen müssen. Sind hier die Thatsachen vielleicht auch romantisch ausgeschmückt, so kennzeichnet dies doch die verzweifelte Lage, in der sich Wagner damals befand. Es kam aber noch besser. Er bewarb sich aus Noth um eine Chordirigentenstelle im Théâtre des Variétés — Wagner unter den Choristen der Variétés! — erhielt sie aber nicht, weil man aus einer „Probekomposition", die er lieferte, schloß, „daß er nichts von Musik verstehe"!

Solche Erfahrungen mußte Wagner in Paris machen — und nun frage man sich, ob er die französische Metropole lieben konnte! Zwanzig Jahre später machte sich der Pariser Jockeyklub in Ermangelung eines anderen Sport das Vergnügen, den „Tannhäuser" auszupfeifen. Es war dies in der Glanzzeit Offenbach's, des musikalischen Sittenverderbers. Auch diese Großthat bleibt unvergessen. An jenem Abend hat das in Kunstsachen einst tonangebende Paris bewiesen, wie tief es unter Napoleon III. heruntergekommen war. Jetzt hat Pasdeloup im Cirque d'Hiver unter dem Beifall Tausender eine Todtenfeier für Richard Wagner veranstaltet!

Das ist nun die vox populi!

In jenen Pariser Tagen hat oft Wagner buchstäblich Hunger gelitten. Was ihn allein wieder ermuthigte und stärkte, war Beethoven's Neunte Symphonie, die er im Conservatoire hörte. An diesem Titanen richtete er sich wieder auf. Das künstlerische Ergebnis war der erste Satz einer Faust-Symphonie, die leider unvollendet blieb. Richard Wagner hat diesen Satz 1855 überarbeitet und als „Eine Faust-Ouverture" veröffentlicht. Sie trägt das Motto:

— — — „Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!"

Dieses merkwürdige Werk — das weitaus bedeutendste, das Richard Wagner bis dahin komponirt — bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Hier tritt zum ersten Male der junge Meister uns entgegen, der sich an Beethoven

herangebildet hat, aber schon auf eigenen Füßen steht. Und dies zu einer Zeit, wo er ums tägliche Brod Frohndienste übernehmen mußte. — „Rienzi" war unterdessen auch vollendet worden, im hoffnungsvollen Hinblick auf die Dresdener Hofbühne mit ihren vorzüglichen Kräften (die Schröder-Devrient, Tichatschek) und gestützt auf Empfehlungen und frühere Bekanntschaften dort.

Zum ersten Male sollte sein Glaube ihn nicht getäuscht haben. Der wackere Chordirektor Fischer in Dresden erkannte sofort den Werth dieser Partitur; er wußte den für die Annahme entscheidenden Faktor, Tichatschek (welcher die große Partie des Rienzi zu übernehmen hatte), dafür zu interessiren; Tichatschek war intelligent genug, sich dafür zu begeistern, und so erhielt Richard Wagner endlich die frohe Botschaft der Annahme seines Werkes mit der Einladung, der Aufführung desselben beizuwohnen.

Auch der „Fliegende Holländer" war im Sommer 1841 während eines Landaufenthalts in Meudon vollendet worden, und zwar in der unglaublich kurzen Zeit von sieben Wochen. Die Komposition ging wie im Fluge von Statten — sie ist auch aus einem Gusse und von wunderbar einheitlicher Stimmung — und sobald die Partitur vollendet, wurde sie nach München und Leipzig gesandt — aber nicht angenommen. „Die Oper eigne sich nicht für Deutschland", hieß es in München, wo damals Hr. v. Küstner die Bühne regierte. „Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland", rief da Wagner aus. Er hatte später — und bis in die neueste Zeit — noch oft genug Gelegenheit, die Intendanten-Weisheit gründlich kennen zu lernen! Nun sandte er seinen „Holländer" an Meyerbeer nach Berlin, welcher dort die Annahme auch durchsetzte.

Wagner's Glücksstern war endlich im Aufgehen. Auf zwei der größten deutschen Opernbühnen waren zwei neue Werke von ihm in Vorbereitung. „Unwillkürlich drängte sich mir der Gedanke auf", schreibt er, „daß sonderbarerweise Paris mir von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei". — So hatte ihn der seltsame Drang nach Paris also doch nicht betrogen! Das Resultat war nur ein anderes, als er geglaubt hatte. Er erkannte jetzt, daß Deutschland seine Künstlerheimat sei. Im Frühjahr 1842 verließ Richard Wagner Paris. „Zum ersten Male sah ich den Rhein. Mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue!"

Er hat diesen Schwur unverbrüchlich gehalten. Er hat es seinem Vaterlande gedankt wie selten Einer, daß es ihn in der Fremde nicht vergessen. Er hat aber seitdem auch dafür gesorgt, daß sein Vaterland ihn niemals vergessen kann!

In Dresden, wo Richard Wagner seine ersten Jugendeindrücke empfangen, sollte er auch die erste künstlerische Befriedigung seines Lebens finden, hier seinen ersten Sieg feiern. Das Glück, als Künstler verstanden, anerkannt zu werden, schien ihm endlich zu lächeln; den rechten Boden für seine Wirksamkeit schien er in seinem engeren Vaterlande gefunden zu haben. Es schien so — aber die Täuschung währte nicht lange. Wenn sich ein Künstler den üblichen Normen, dem Willen seiner Vorgesetzten, dem Geschmacke des Publikums fügen will und kann, dann mag er freilich in einem Amte sich wohl behagen, in seiner Zukunft sich gesichert fühlen. Aber dazu war Richard Wagner nicht geschaffen.

Aus Carl Maria v. Weber's Biographie wissen wir, wie schwierig, ja peinlich für ein Genie es ist, sich in steifen Dienstverhältnissen nur zu behaupten, wie viel mehr, sich glücklich darin zu fühlen. Und dies vor Allem am Dresdener Hofe, wie er damals noch war, mit seinen starren Formen und veralteten Traditionen. — Richard Wagner sah seinen schönsten Jugendtraum erfüllt, als er nun an derselben Stelle stand, wo einst der von ihm schwärmerisch verehrte Weber gewaltet hatte — aber es sollte ihm noch weniger, als jenem, erspart werden, auch alle Bitterkeit einer solchen Stellung durchzukosten.

Zunächst freilich noch nicht. Man kam ihm in Dresden mit offenen Armen entgegen — die Künstler ebenso, wie das Publikum. Die Erwartung auf seinen „Rienzi" war hoch gestiegen; von der Bühne, wie vom Orchester aus hatte sich während der Proben sein Ruhm schon verbreitet; Tichatschek war für seine Rolle begeistert (sie war auch wie für ihn geschrieben), und der Erfolg des „Rienzi" war eigentlich schon vor der ersten Aufführung entschieden. Als diese nun (am 20. Oktober 1842) vor sich ging, wurden die hoch gesteigerten Erwartungen sogar noch übertroffen. Sechs Stunden lang dauerte diese Première; aber so wenig die ausübenden Künstler bei ihren großen Aufgaben ermüdeten, so wenig ermüdete auch das Publikum in seiner Begeisterung; der Name Richard Wagner war in Aller Munde und verbreitete sich mit einem Schlage durch ganz

Deutschland. Das Unerhörte geschah, daß, als der Komponist seine Oper nach der ersten Aufführung tüchtig zusammenstreichen wollte, der Sänger des „Rienzi" selbst dagegen protestirte. Die nächsten Aufführungen leitete Richard Wagner selbst (die ersten hatte Reissiger dirigirt); der Enthusiasmus stieg noch — und so konnte es nicht fehlen, daß der Wunsch, den jungen Meister in Dresden zu fesseln, ein allgemeiner war, und diesem entsprechend Richard Wagner zunächst als Musikdirektor, bald nachher als Hofkapellmeister, gleichberechtigt mit Reissiger, angestellt wurde.

Richard Wagner's ganz richtiges Gefühl sträubte sich dagegen. Er sollte sich um des täglichen Brotes willen binden; er sollte seine Zeit der Einstudirung von Werken opfern, deren künstlerische Leere wohl Niemand mehr als er durchschaute; er sollte dadurch dem eigenen Schaffen sich entziehen. Niemand begriff sein Zaudern, denn Niemand wußte noch, was Richard Wagner war und werden sollte. Plausible Gründe für die Ablehnung einer so ehrenvollen Stellung konnte er auch nicht angeben, um so weniger als er gänzlich mittellos war; die Pariser Leidensjahre standen auch noch frisch in seiner Erinnerung. Aber trotzdem er, um ähnlichen Schicksalen zu entgehen, nun ein Amt annahm, hat doch auch hier die Sorge ihn nie verlassen. Er gerieth in Dresden bald in pekuniäre Verlegenheiten, und zwar gerade durch seine Werke, die er damals zunächst auf eigene Kosten herausgeben mußte. Dies verschlang große, für ihn unerschwingliche Summen — während die Verleger später dabei reich geworden sind. — Auch das ist eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt.

Sofort nach dem sensationellen Erfolge des „Rienzi" begann man am Dresdener Hoftheater die Einstudirung des „Fliegenden Holländer", der auch schon $2^1/_2$ Monate später, am 2. Januar 1843, auf der Bühne erschien. Man hatte einen zweiten „Rienzi" erwartet, und fand sich nun enttäuscht. Die ernste Stimmung, das düstere Sujet, der durchaus verschiedene musikalische Stil der Ausführung, der Mangel an den scenischen und choreographischen Reizmitteln der großen Oper, vielleicht auch der einer Hauptpartie für den ersten Tenor — dies alles wirkte zusammen, um dem Holländer nur einen succès d'estime zu verschaffen. Das Publikum war der neuen Oper des beliebten Kapellmeisters mit der besten Stimmung, ja mit der Gewißheit, daß sie ihm gefallen müsse, entgegen gekommen; die

Schröder-Devrient war als Senta unvergleichlich, und auf ihre Leistung koncentrirte sich auch das Interesse. Aber Richard Wagner empfand sofort, daß er schon bei diesem ersten Schritt auf seiner neuen Bahn den Zusammenhang mit dem Publikum verloren hatte, daß er als Tondichter jetzt schon unverstanden blieb. „Rienzi", der bereits in Paris für ihn ein überwundener Standpunkt gewesen, hatte dem Zeitgeschmack vollkommen entsprochen; deßhalb schlug er blitzähnlich in die Menge ein. Daran hielt aber auch das Publikum fest. Wagner war indessen um diese Zeit schon mit dem „Tannhäuser" beschäftigt, die Kluft zwischen ihm und dem Geschmack seiner Zeit war kaum mehr zu überbrücken.

Unaufhaltsam war der Entwicklungsproceß unseres Dichterkomponisten. Er folgte dem inneren Drange zunächst instinktiv. So war der „Fliegende Holländer" entstanden, der aus des Meisters Phantasie mit elementarer Gewalt geboren und von seiner Hand wie im Sturme vollendet ward. Von Absichtlichkeit, von Reflexion war hier keine Spur. Die Kraft der Wagner'schen Charakteristik, der Stimmung, der Tonmalerei macht sich hier schon im vollen Umfange geltend und bricht sich mit jugendlicher Energie freie Bahn. Die alten Opernformen wagte er aber noch nicht zu verlassen. Charakteristisch für ihn ist es jedoch, daß die einzige Sängerin in dieser Oper (Senta) nur eine kurze Solonummer (die Ballade) aber gar keine Arie zu singen hat. Auch das Princip der Leitmotive — als Vermittlung des Ideenzusammenhanges — erscheint bereits hier, wenn auch nur erst im Keime. In harmonischer Beziehung zeigt der „Holländer" schon unbeschränkte Freiheit in der Anwendung der Chromatik.

Merkwürdig ist, daß „Rienzi", trotz seiner Dresdener Popularität, sich nach auswärts nicht verbreiten wollte. In Hamburg und Berlin führte man ihn zwar auf, aber ohne nachhaltigen Erfolg, und dies hielt andere Bühnen von der Nachfolge ab. Der Mangel an einem geeigneten Repräsentanten für die Titelrolle war ein Haupthindernis der Verbreitung. Es hatte sich bald die Tradition gebildet, daß nur Tichatschek den Rienzi bewältigen könne. Später standen die neuen Werke Wagner's seiner „Großen Oper" selbst im Wege. Und so kann man sagen, daß „Rienzi" eigentlich erst durch „Tannhäuser" und „Lohengrin" seinen Bühnenweg gemacht hat, weil die Theaterdirektionen, sobald sie gewahrten, daß Wagner ein „Zugmittel" ge-

worden, nach jener ersten Oper zurückgriffen. Selbst Weimar, das 1850 „Lohengrin" zuerst gegeben hat, brachte „Rienzi" erst 1859. Nach dem ersten großen Erfolge in Dresden war Wagner unzweifelhaft berechtigt gewesen, auf eine schnelle und allgemeine Annahme „Rienzi's" von allen hervorragenden deutschen Bühnen zu hoffen. Danach hatte er seine Berechnungen gemacht, als er den Selbstverlag dieses Werkes unternahm, der ihm, nach dem Fehlschlagen seiner Hoffnungen, eine Quelle von Sorgen und Verdruß werden mußte. Also auch hier, trotz eines so viel verheißenden Anfanges, wieder Enttäuschungen, Hindernisse!

Über die Verbreitung des „Holländers" machte sich Wagner schon keine Illusionen mehr. Kassel (Spohr), Riga und Berlin folgten Dresden mit der Aufführung nach — dann wurde es wieder ganz still, bis später Weimar (Liszt) den „Holländer" aufnahm und festhielt, aber auch erst nach „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Während der Proben zum „Rienzi" hatte Wagner, auf einer Erholungsreise im böhmischen Gebirge, schon den „Tannhäuser" entworfen, dessen Komposition er nach der Aufführung seines „Holländer" sofort begann, aber erst nach zwei Jahren vollendete. Die Erfahrungen, die er mit dem „Holländer" gemacht hatte, mußten ihn bestimmen, von jetzt ab nur noch den Eingebungen seines Genius zu folgen und von der unmittelbaren Wirkung auf das Publikum ganz abzusehen. Er fühlte sich seiner Zeit schon zu weit voraus, um irgendwelche andere Rücksichten nehmen zu können, als die auf die Gestaltung eines Kunstwerkes nach seinem ihm aufgegangenen Ideal. Der neue Stil ergab sich ihm ganz von selbst, sobald er nur erst die Rücksichten auf die traditionelle Oper hinter sich geworfen hatte. Deßhalb kam auch seine ureigene Künstlernatur hier zum ersten Male zu vollem Durchbruch. Mit seinem ganzen Wesen war er hier in so verzehrender Weise thätig, daß, je mehr er sich der Beendigung seiner Arbeit näherte, er von der Vorstellung beherrscht wurde, daß ein schneller Tod ihn vorzeitig ereilen würde. „Mit diesem Werk schrieb ich mir mein Todesurtheil; vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen." — Und dies alles geschah schon vor 40 Jahren — 1844 — und war erst der Anfang der unabsehbaren künstlerischen Kämpfe, denen er von nun an entgegenging.

Nach dem Schlusse seiner aufreibenden Arbeit besuchte er ein

böhmisches Bad und faßte dort den Plan zu einer komischen Oper — den „Meistersingern“. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, so erschien ihm in der heiteren, lebensfrohen Stimmung, die ihn umfaßte, sobald er vom „Dienste“ frei sich fühlte, das Bild eines komischen Spieles, als Gegenstück zum ernsten „Sängerkrieg auf der Wartburg“, Hans Sachs als Pendant zum Tannhäuser. Wagner's Freunde hatten ihm ohnedies gerathen, doch einmal eine Oper „leichteren Genre's“ zu verfassen, welche Zutritt zu allen deutschen Bühnen finden würde. Es blieb damals bei dem Entwurfe — erst 20 Jahre später wurde das Werk vollendet.

Auch das ist charakteristisch für unseren Meister, daß er, wenn ein Plan in ihm ausgereift war und er ihn als richtig erkannt hatte, er unter allen Umständen daran festhielt, trotz aller Wechselverhältnisse des Lebens; ebenso daß nicht nur ein Plan, sondern immer mehrere zugleich in seinem Geiste organisch sich entwickelten. Fast gleichzeitig mit „Tannhäuser“ und „Meistersinger“ gedieh auch schon „Lohengrin“ zur Reife, und mit diesem im engsten Zusammenhange trat schon „Parsifal“ in seinen Geisteshorizont. Und als nun die deutsche mittelalterliche Sagenwelt ihm in ihrer vollen Schönheit und Größe aufgegangen war, bedurfte es nur noch eines Schrittes, um bei den „Nibelungen“ anzukommen. 1848 war auch bereits die Dichtung zu „Siegfrieds Tod“ vollendet.

Am 19. Oktober 1845 gelangte „Tannhäuser“ in Dresden zur ersten Aufführung; sie war eine glänzende. Die Schröder-Devrient (Venus), Johanna Wagner (Elisabeth), Tichatschek (Tannhäuser), Mitterwurzer (Wolfram) boten unübertroffene Leistungen; die Theater-Intendanz hatte für reiche Ausstattung Sorge getragen; die Regie stand unter Wagner's Freund Fischer, die Leitung unter des Meisters eigener Hand — aber verwirrt und unbefriedigt verließ das Publikum das Haus. Die kleinliche, philisterhafte Dresdener Kritik leistete ihr Möglichstes, um das Publikum, anstatt zu orientiren, noch mehr zu verwirren; auch der Chef des Theaters, Geheimerath v. Lüttichau, ermangelte nicht, seinem Kapellmeister zu bedeuten, daß Weber es doch viel besser verstanden habe, seine Opern „befriedigend“ zu schließen, während hier das Publikum unbefriedigt entlassen werde. Vom Verständnis des dichterischen Werthes, des ethischen Gehaltes keine Spur; vom Verständnis des neuen musikalischen Stiles natürlich noch weniger. Selbst die von Wagner so hoch

verehrte Schröder-Devrient soll nach der ersten Aufführung gesagt haben: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug. Man kann's ja kaum singen!" Die Kritik fand, daß Wagner keine Melodie und keine Form habe; an der Handlung fand sie ebensoviel zu tadeln, wie an der Musik; sie kramte auch den trivialen Grundsatz aus, die Kunst solle immer nur erheiternd wirken. Diese Weisheit vernahm man freilich nicht in Dresden allein. Sie ist noch ein Jahrzehnt später auf allen Gassen gepredigt worden — das Sündenregister der deutschen Kritik würde allein ein Buch füllen — bis dann allmählich das reaktionäre Geschrei verstummen mußte, weil unterdessen und trotz alledem der „Tannhäuser" eine der populärsten Opern geworden war!

Dies ist nicht allein die Geschichte des „Tannhäuser." Dieselben Erscheinungen wiederholten sich beim „Lohengrin"; dasselbe Schicksal erfuhren die „Meistersinger", die „Nibelungen", nur mit dem Unterschiede, daß das Tempo der Anerkennung immer rascher ward, und die Termine zwischen der ersten Verkennung und der schließlichen verständnisvollen Aufnahme immer kürzer wurden. „Tristan und Isolde" hatte am längsten zu kämpfen; noch heute ist das Werk am wenigsten verbreitet, obgleich es, oder vielmehr weil es für uns die idealste, die größte von Richard Wagner's Schöpfungen ist. Aber auch seine Zeit kommt jetzt heran. — Beim „Parsifal" fiel zum ersten Male der vollständige Erfolg, das eingehendste Verständnis mit der ersten Aufführung unmittelbar zusammen. Aber „Parsifal" war auch des Meisters letztes Werk, und er hatte 70 Jahre alt werden müssen, um das zu erleben!

„Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit übermannte mich," schreibt Wagner nach der ersten „Tannhäuser"-Aufführung. „Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubten mich nach Innen. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen — wenn ihm das Verständnis meiner künstlerischen Absichten erschlossen würde. Bis dahin mußte ich mir wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet."

„Tannhäuser" fand zwar allmählich Eingang beim Dresdener Publikum, auch die Sänger lebten sich mehr in ihre Rollen ein — aber im deutschen Vaterlande blieb es wiederum so still, wie nach

dem „Rienzi“ und dem „Holländer“, ja, noch stiller, denn diesmal wurde die Oper nirgends angenommen. Berlin verweigerte die Annahme — die Kunstanstalt des Herrn v. Hülsen zeichnete sich dadurch aus, daß sie „Tannhäuser“ erst zehn Jahr später, 1856, zur Aufführung brachte, nachdem ihr 40 Bühnen vorausgegangen waren, Wien hinkte sogar noch drei Jahre später nach — und „von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher für mich zu existiren auf.“

Was das Publikum im „Tannhäuser“ liebte, weil es dafür das Verständnis schon mitbrachte, waren die geschlossenen Formen: der große Marsch, das Venuslied, das Lied an den Abendstern, die Pilgerchöre — unzweifelhaft Stücke von großer Frische, von melodischem Reiz, aber doch gewiß nicht die, auf welche Wagner den Accent legen wollte und mußte. Gegen die hervorragendsten Momente — die Erzählung Tannhäuser's von seiner Pilgerfahrt, den Sängerkrieg mit dem gewaltigen Finale auf der Wartburg — gegen diese richtete sich die Opposition. Aber sie waren es gerade, welche zuerst zeigten, wohin Wagner überhaupt zielte und was er auf seinen neuen Wegen schon erreicht hatte.

Verweilen wir bei dem Sängerkriege, um uns an diesem Beispiele die Wagner'schen Principien klarer zu machen.

Aus direkten Mittheilungen des Sohnes von Carl Maria von Weber ist mir bekannt, daß der große Tondichter nach dem „Freischütz“ mit dem Plane umging, den Sängerkrieg auf der Wartburg zu komponiren. Er wollte dem Textbuch die Erzählung E. T. A. Hofmann's (in den Serapionsbrüdern) zu Grunde legen. Das Phantastische reizte ihn; der Zauberer Klingsohr (den R. Wagner jetzt im „Parsifal“ eingeführt hat), spielte auch im Sängerkrieg eine Rolle. Was aber Weber von der Ausführung seines Planes abgehalten, war gerade der Sängerkrieg: er kam zu keinem Entschluß, auf welche Weise er ihn komponiren sollte.

Ein naiver Opernkomponist kommt über solche Fragen wunderleicht hinweg. Er würde die Sänger auf der Wartburg Lieder singen lassen, wie sie jenen Sängern natürlich niemals, wohl aber dem naiven Opernkomponisten eben eingefallen wären. Daß damit eine schwierige Kunstfrage nicht gelöst, sondern nur umgangen würde, ist klar, obgleich ich nicht in Abrede stellen will, daß einem gewissen Theile des Publikums gerade diese naive Behandlung am meisten

behagen würde. Das Publikum ist an scenische, dichterische und musikalische Unwahrscheinlichkeiten in der Oper schon so gewöhnt, daß es diese als einen fast nothwendigen Bestandtheil der Oper betrachtet und geduldig mit in den Kauf nimmt.

Der denkende dramatische Musiker, dem es nicht um bloßes Gefallen oder Nichtgefallen, sondern um Wahrheit und Würde des Stils zu thun ist, steht aber hier vor einer durchgreifenden Principfrage. Wie die Lösung zu finden sei, wird durch vier Schulen verschieden beantwortet werden. Der absolute Melodiker, von der italiänischen Observanz, steht dem naiven Liederspiel-Komponisten hier am nächsten. Auch er würde, wie jener, ausschließlich nach Melodien suchen, gleichviel, ob sie der Wahrheit der Situation entsprächen, oder nicht. Er würde aber sagen: „Hier ist vor Allem der Ort, wo der Sänger wirken muß; Jeder muß sein Bestes thun, um schön zu singen", und so würden wir einen Sängerkrieg, womöglich mit Koloratur-Arien, jedenfalls aber mit melodischen Treffern erhalten, die die Sänger außerordentlich gern singen und das Publikum ungewöhnlich stark applaudiren würde.

Der Formalist aus der klassischen Schule verwirft zwar diese Verherrlichung des bel canto, er behält aber doch den Rahmen bei. Er sagt: „Ohne Form giebt es keine specifische Musik; und da mir die Musik höher steht, als die dramatische Wahrheit, so müssen die Sänger abgerundete Arien singen, um das musikalische Princip zu wahren." Auf diesem Standpunkte stehen, oder standen wenigstens, die meisten Opernkomponisten.

C. M. v. Weber sagte aber sehr richtig: „Im Sängerkriege, wo die Sänger sich nicht vorbereiten konnten, weil ihnen die zu lösende Aufgabe erst im Momente des Auftretens gestellt wurde, und wo jeder folgende Sänger durch den vorhergehenden die unmittelbare Anregung zu seiner Beantwortung erhält — im Sängerkriege ist die geschlossene Arienform keinesfalls am Platz, denn sie ist unwahr, situationswidrig, also undramatisch. Die Oper ist kein Oratorium, die Bühne ist kein Konzertsaal. Lieber gebe ich den ganzen Plan auf, als daß ich so bewußtvoll gegen die dramatische Wahrheit verstoße."

Die realistische Schule, die sich jetzt bei den Franzosen bis zum Naturalismus herangebildet hat, und in Deutschland bei den Aufführungen der Meininger im Drama sich mit Erfolg geltend

macht, sagt umgekehrt: „Naturwahrheit ist das allein richtige Princip. Wir müssen genau zu kopiren suchen, wie die Minnesänger damals auf der Wartburg im Jahre 1207 gesungen haben. Die Wartburggesänge sind ja nachträglich niedergeschrieben worden, die Singweise der Minnesänger ist uns auch nicht unbekannt geblieben; auf der Jena'schen Bibliothek finden wir die Handschriften, die v. Hagen herausgegeben hat. Also entziffern wir diese Notenschrift, legen den rhapsodischen Gesängen die einfache Begleitung mit Harfe und Fiedel unter, wie sie damals üblich gewesen — und wir haben streng historische Musik." — Die Meininger würden dazu auch noch eine genaue Nachbildung der damaligen Instrumente — womöglich aber diese selbst im Original — aufzutreiben suchen.

Der Real-Idealist endlich sagt: „Vermeiden wir alles Unnatürliche, Unwahrscheinliche; kopiren wir aber auch nicht ängstlich die Natur. Geben wir sozusagen keine musikalischen Photographien, sondern musikalische Stimmungsbilder, welche der Wahrheit entsprechen, aber die Natur idealisiren." — Dieses einleuchtende Princip würde sicher viel mehr Anhänger gefunden haben — wenn man nur gewußt hätte, wie diese Theorie in die Praxis umzusetzen wäre! Die Forderung nach deklamatorischer Musik ist leichter gestellt, als ausgeführt. Um den Dialog zu vermeiden, hatte man früher das sogenannte Parlando- oder secco-Recitativ eingeführt, zuerst nur mit einigen Akkorden begleitet, dann reicher instrumentirt. Unsere größten Meister, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, hatten die recitativische Form mit großer Wirkung angewendet, aber konsequent hatte sie keiner durchgeführt, weil die Recitativ-Form fast immer nur als Bindeglied zu den Arien diente.

Im Sängerkrieg auf der Wartburg war nun eine Situation geschaffen, für welche die deklamatorisch-musikalische Form die einzig richtige war; hier lag aber gerade die Gefahr nahe, durch eine fortgesetzte Anwendung derselben monoton zu werden. Richard Wagner hat den Schritt gewagt und der Wurf ist ihm gelungen. Der Wettkampf der Wartburgsänger ist ein dichterischer, aber kein musikalischer. Die Aufgabe ist gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen"; jeder Minnesänger löst sie auf verschiedene Weise, aber den Charakter freier Improvisation verleugnet dabei keiner. Der Streit kommt immer mehr und mehr in Fluß, und so erst nach

und nach mit ihm auch die Musik, welche rein recitativisch beginnt, dann in das Deklamatorische übergeht und erst ganz zuletzt, auf dem Höhepunkte der Leidenschaft, in zwei liedartigen Sätzen Wolfram's und des Tannhäuser sich gipfelt, wovon Wolfram's Gesang immer noch den Charakter einer begeisterten Improvisation, nicht den einer vorbereiteten Arie zeigt.

Wenn, als Antwort darauf, Tannhäuser sein Venuslied anstimmt, so geschieht dies in völliger Selbstvergessenheit der Leidenschaft. Er kennt nichts Höheres als den Preis der Venus, den er einst gedichtet und der Göttin selbst gesungen hat. Im Sängerkrieg wird das Venuslied zu seiner schärfsten Waffe; sie fällt ihm im entscheidenden Momente ein — führt aber auch sofort zur Katastrophe.

Der Bau dieses Sängerkrieges ist ein äußerst kunstvoller; er ist ohne Vorbild, vom Dichterkomponisten selbständig erfunden. Aber das Publikum wußte nicht, was Wagner damit beabsichtigte, es erkannte noch weniger, was er erreicht hatte.

Mit der Unmöglichkeit, dem „Tannhäuser“ einen populären Erfolg oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, mußte Richard Wagner zugleich den gänzlichen Verfall seiner äußeren Lage erkennen. Dreimal nach einander gescheiterte Hoffnungen, verfehlte Unternehmungen! Es gehörte der Riesengeist Wagner's dazu, da an seiner Zukunft nicht zu verzweifeln, in seinem künstlerischen Glauben nicht einen Moment zu wanken. Im Gegentheil — er begann die Dichtung und Komposition des „Lohengrin“, der ihn momentan noch weiter vom Publikum, von der künstlerischen Gegenwart überhaupt, entfernen mußte. Eines hielt ihn aufrecht: seine Kunst, die für ihn nicht mehr ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern nur noch zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war.

Er wandte sich in dieser Zeit der gänzlichen künstlerischen Vereinsamung wieder mit mehr Eifer als in den letzten Jahren dem Kunstinstitute zu, an dessen Leitung er nun schon seit 6 Jahren als Kapellmeister betheiligt war. Was Richard Wagner als Dirigent war, weiß jetzt die Welt. Damals wußte es nur Dresden; aber die sächsische Residenz wußte es auch zu schätzen. Wenn Wagner eine Oper einstudirt hatte, war dies immer ein Ereignis; denn einestheils wählte er stets die bedeutendsten aus, und andern-

theils war die Ausführung eine ideale. Mit „Euryanthe“ und „Armide“ hatte er seine Kapellmeisterthätigkeit begonnen; „Don Juan“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Fidelio“ und „Iphigenie in Aulis“ folgten; dann „Hans Heiling“, „Jessonda“, „Vestalin“. — „Iphigenie in Aulis“ unterzog er vorher einer mustergültigen Überarbeitung; er revidirte den Text, retouchirte die Instrumentation, zog Einiges zusammen, schob kleine Verbindungsglieder ein und änderte den Schluß. Die Bearbeitung, ein Muster von feinem Verständnis und Pietät, ist später erschienen; sie dient jetzt fast überall zur Grundlage der Aufführungen dieses Gluck'schen Werkes. Epochemachend war auch die Leitung der Pensionskonzerte der königl. Hofkapelle, denn Abonnementskonzerte gab es damals in Dresden noch nicht. In diesen alljährlich zweimal stattfindenden Konzerten führte Richard Wagner vor Allem Beethoven'sche Symphonien in nie gehörter Vollkommenheit auf, namentlich seine Lieblinge, die Eroica, C-moll, A-dur und F-dur — und natürlich die Neunte, diese in Dresden überhaupt zum ersten Male. Er schrieb hierzu einen klassischen Kommentar, der für immer mustergültig geworden ist.

Außer einigen Gelegenheitskompositionen, die er als königl. sächsischer Hofkapellmeister nicht umgehen konnte (zur Enthüllung des Monuments für König Friedrich August; zur Begrüßung des Königs nach seiner Rückkehr von England), hatte Richard Wagner, als Festdirigent des sächsischen Männergesangfestes in Dresden, auch eine Kantate für Männerchöre geschrieben, die in der fast unübersehbaren Litteratur des Männergesanges als Unikum dasteht: „Das Liebesmahl der Apostel“, zum ersten Male in der Frauenkirche zu Dresden aufgeführt (Juli 1843). Das Werk ist für drei getheilte Männerchöre geschrieben, die zuerst a capella singen, bis später ein großes Orchester machtvoll hinzutritt. Nicht nur das poetisch-religiöse Motiv des Liebesmahles, sondern auch Einzelheiten in der Ausführung, namentlich die „Stimmen aus der Höhe“, zeigen uns eine eigenthümliche Ideenverbindung mit Grundgedanken des „Parsifal“. Natürlich blieb auch diese prächtige Komposition zunächst ohne alle Beachtung; sie stellte an den Männergesang Anforderungen, die unsere landesüblichen Liedertäfler entweder nicht erfüllen konnten, oder wollten.

Im Jahre 1844 wurden die sterblichen Überreste C. M. v. Weber's von London nach Dresden heimgebracht. Richard Wagner war bei

der Förderung dieses pietätvollen Unternehmens äußerst thätig gewesen; der künstlerische Empfang seines Lieblings in Dresden war ganz sein Werk. Er schrieb einen Trauermarsch (über Motive aus „Euryanthe") für Blasinstrumente; er dichtete und komponirte den Gesang an Weber's Grabe; er hielt eine begeisterte Rede, worin er u. a. sagte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Der Britte läßt Dir Gerechtigkeit widerfahren, der Franzose bewundert Dich, aber lieben kann Dich nur der Deutsche!" —

Das waren einzelne Lichtpunkte in Richard Wagner's Kapellmeisterleben. Im Ganzen fühlte er sich aber in seiner Stellung immer unbehaglicher, und diese Stimmung steigerte sich bis zum Unerträglichen, als er nun seinen „Lohengrin" vollendet hatte, aber mehr als ein Jahr vergehen sah, ohne daß man Anstalten machte, ihn in Dresden zur Aufführung zu bringen. Die Intendanz war ängstlich geworden durch den succès d'estime des „Tannhäuser"; der Komponist stellte für die Aufführung des „Lohengrin" überdies noch erhöhte Anforderungen an die Vermehrung und Besetzung der Blasinstrumente &c. — Man machte Ausflüchte, zog andere Opern vor und erregte dadurch die Erbitterung Wagner's, der von seinem „Lohengrin" nichts zu hören bekam, als das erste Finale, das er bei einem Festkonzert zum 300jährigen Jubiläum der Hofkapelle (22. Sept. 1848) dirigirte. Erst 13 Jahre später sollte er sein Werk zum ersten Male ganz hören! Er fast zuletzt — denn damals war „Lohengrin" schon auf den deutschen Bühnen heimisch.

Im „Lohengrin" beschritt Wagner den von ihm einmal als richtig erkannten Weg noch viel konsequenter, als im „Tannhäuser", völlig frei von jeder Rücksichtnahme auf die Anforderungen des damaligen Kunstgeschmacks. Er fragte nicht darnach, ob das Publikum, ob die Kritik gesonnen sein würden, ihm zu folgen, ihn zu verstehen. Im „Lohengrin" führte er seine Principien zum ersten Male konsequent durch, und zwar so konsequent, daß er hier im Einzelgesang die geschlossenen Formen vollständig ausschloß.

Das Princip der Leitmotive, d. h. der, die Personen und entscheidenden Vorgänge auf der Bühne charakterisirenden Phrasen, welche wiederkehren, so oft die sie betreffenden Situationen oder Gedanken berührt werden, ist im „Lohengrin" zum ersten Male mit Konsequenz durchgeführt; der deklamatorische Stil ist durch ein reiches

instrumentales Leben unterstützt und gehoben — ich erinnere nur an die Erzählung Lohengrin's vom heiligen Gral.

Nichts ist irriger, als die Behauptung, Wagner habe keine Erfindung, keine Melodie. Bei ihm ist im Gegentheil Alles Melodie. Aber diese tritt nur nicht in geschlossenen, wiederkehrenden Formen auf; sie ist dadurch im ersten Moment schwieriger zu verfolgen, verlangt aber vom Komponisten auch eine um so größere Gestaltungskraft, um unser Interesse festzuhalten und nicht in Monotonie zu verfallen.

Da es Wagner nicht darauf ankommt, absolute Musik zu machen, die ohne Kenntnis der Dichterworte, ohne Kenntnis der Situation, oder der scenischen Vorgänge, dieselbe Wirkung machen würde; da es ihm noch weniger darauf ankommen kann, dem oberflächlichen Ohre durch Melodien zu gefallen, die eben nichts als Melodien sein wollen, nur um zu gefallen; sondern da er unablässig auf Korrektheit und Wahrheit des Ausdrucks, auf intimen Zusammenhang zwischen Wort, Situation und Ton bedacht ist: so kann er auch nur dann richtig erfaßt werden, wenn man dies alles zugleich immer im Auge behält und Keines vom Andern trennt. Eine gewisse Gedankenarbeit ist also zu seinem Verständnis immerhin erforderlich, ein Versenken in die Stimmung, eine willige Hingebung an seine Führung.

Aber jede echt dramatische Dichtung verlangt ganz dasselbe. Wer sich in Lessing's „Nathan", in Goethe's „Iphigenie", in Sophokles' „Antigone", in Shakespeare's „Hamlet" nicht voll und ganz zu versenken vermag, der gewinnt eben so wenig das volle Verständnis dafür, der hat nicht den vollen Genuß, steht also dem Kunstwerke, je nach dem Maße seiner Empfänglichkeit, ferner oder näher. Das musikalisch-dichterische Kunstwerk, das Richard Wagner's Ideal ist, hat vor der bloßen Wortdichtung aber den großen Vortheil voraus, daß die Stimmung, welche der Dichter durch seine Worte allein hervorrufen muß, hier durch die Musik vorbereitet, getragen und gehoben wird, daß die Musik also hier die Phantasie des Hörers wesentlich belebt, bestimmt und hebt.

Die Dichter kennen den Vortheil, den die Musik ihnen bietet, sehr wohl; sie verlangen deßhalb für bestimmte Momente geradezu Musik. Schiller hat dies vor Allem gethan, und zwar besonders in seinen späteren Werken: im „Tell", in der „Braut von Messina",

der „Jungfrau von Orleans“; ebenso Goethe im „Faust“. Die Dichter halten auch darauf, daß zu ihren Dramen Ouverturen und Zwischenaktsmusik gespielt wird, lediglich deßhalb, um Stimmung zu machen, um den Zuschauer in eine idealere Sphäre zu heben. Welche Wirkung dadurch erzielt wird, wissen wir aus „Egmont“, aus dem „Sommernachtstraum“.

R. Wagner erhebt nun in seinen Werken zum konsequenten Princip, zum organischen Kunstmittel, was der Dichter immer nur als Accidens, als mehr oder weniger zufälliges Hilfsmittel betrachten muß, weil er eben nur Dramen, und nicht musikalische Dramen schreibt. Wir haben bei Wagner also ein Zusammenwirken mehrerer Künste, das, was er unter dem Gesammtkunstwerk versteht, in welchem mehrere Künste sich ergänzen und gegenseitig unterstützen. Denn auch an die Kunst der Darstellung werden bei solchen musikalischen Werken, die nicht auf den einseitigen Kunstgesang hinwirken, ganz andere, hochgehende Anforderungen zu stellen sein. Der echte Wagner-Sänger muß Sänger und Schauspieler zugleich sein, und zwar letzteres in solchem Maße, daß man aussprechen kann, daß der Wagner-Sänger sogar in erster Linie Darsteller, in zweiter erst Kunstsänger sein soll. Hieraus schon geht hervor, wie ganz anders die Bedingungen sind, welche der Wagner'sche Stil an Alle stellen muß, wenn er zur vollkommenen Darstellung, und damit zum vollkommenen Verständnis gelangen soll. Wagner steht hier dem Dramendichter hohen Stils näher, als dem Opernkomponisten alten Stils. Deßhalb kann man ihn nicht verstehen, wenn man ihn einseitig, als Opernkomponist, auffassen will.

Ich habe hier über den Standpunkt, den Wagner beim „Lohengrin“ erreichte, schon hinausgegriffen, und bin bereits bei seiner letzten und größten Periode angekommen, welche die dritte Gruppe seiner Werke umfaßt, d. h. diejenigen, um welche jetzt noch heftig gestritten wird. Denn die Zeiten, wo man über die künstlerische Berechtigung von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sich streiten mußte, sind glücklich überwunden. Wagner hat sein Publikum schon so weit nachgezogen — oder richtiger gesagt, herangebildet — daß es den Werken seiner zweiten Periode, die vollständig in die vierziger Jahre fällt und mit „Lohengrin“ abschließt, jetzt ein unbestrittenes Verständnis, ja seine volle Sympathie entgegenbringt. Erst mit dem großen Nibelungenwerke, welches er in den fünfziger

Jahren begann, treten diese Kunstprincipfragen in ihrer ganzen Schärfe, mit allen ihren weitumfassenden Konsequenzen hervor. —

Die Erkenntnis, daß es ihm unmöglich gemacht wurde, einestheils mit dem Publikum sich zu verständigen, anderntheils einen entscheidend günstigen Einfluß auf die Dresdener Theaterverhältnisse zu gewinnen, hatte Wagner seine amtliche Stellung schon längst verleidet. Als nun das Jahr 1848 kam und allenthalben Reformen, Neuorganisationen, Fortschrittsbewegungen hervorrief, glaubte Wagner endlich den Moment gekommen, auch für die Stellung der Musik, des Theaters im Staate fördernd wirken zu können. Er arbeitete einen Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen aus — natürlich ganz vergeblich. — Es blieb beim Alten.

Das machte Wagner zum Revolutionär. Er wurde durch die Fruchtlosigkeit aller seiner Reformversuche, der künstlerischen, wie der administrativen, dahin geführt, daß nur noch eine gänzliche Umgestaltung aller Verhältnisse hier zu helfen vermöchte. Er strebte nach einer allgemeinen Reform der politischen und socialen Zustände, um auf einem neuen Fundamente auch neue Kunstzustände zu gestalten.

Die Dresdener Maitage von 1849 kamen. Richard Wagner stand nicht auf den Barrikaden, wie man behauptet hat — aber er hatte die „musikalische Direktion" der Revolution übernommen; er leitete die Signale, die Sturmglocken; er organisirte auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an.

Das Kaiser-Alexander-Regiment von Berlin bereitete der Revolution ein schnelles, blutiges Ende. Wagner's Freunde — darunter sein treuer Musikdirektor Röckel — wurden gefangen. Er und Semper entgingen dem Standrecht, dem Zuchthaus nur durch schnelle Flucht. —

Richard Wagner war politischer Flüchtling, steckbrieflich verfolgt: das war das Ende seiner Kapellmeisterthätigkeit in Dresden! — —

Für den Abscheu des Meisters vor allem, was moralischer oder künstlerischer Zwang war, kann nichts deutlicher sprechen, als das Bekenntnis des mittellosen, aussichtslosen Flüchtlings, als er nun Dresden hinter sich hatte: „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten, schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nah-

rung gewesen waren; als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art!" —

Die Partitur seines „Lohengrin" war sein einziger Besitz. Er verkaufte sie für wenige hundert Thaler in Leipzig, um das nothwendigste Geld zu erhalten. In Weimar machte er Halt. Hier war auch sein Halt. Hier stand, seit Kurzem erst, Franz Liszt an der Spitze der Hofkapelle, Franz Liszt, den Wagner während seines Pariser Aufenthalts zwar schon gekannt, aber noch nicht erkannt hatte; der ihn später in Dresden aufsuchte, als der erste, welcher „Tannhäuser" (1848) zur Aufführung verlangte. Schon diese Thatsache mußte die beiden Künstler wesentlich näher führen; aber welches durchdringende Verständnis, welche sympathische Verwandtschaft Liszt für Wagner's Kunstintentionen besaß, konnte dieser erst beurtheilen, als er nun, auf seiner Flucht, zum ersten Male seinen „Tannhäuser" unter Liszt's Leitung hörte. „Liszt ist mein zweites Ich! Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte" — rief Wagner aus, und legte sofort die Zukunft seiner Werke mit vollstem Vertrauen in Liszt's Hände. In dem Augenblicke, wo er heimatlos geworden, gewann er die lang ersehnte, bisher immer am falschen Orte gesuchte und nie gefundene Heimat für seine Kunst. — Es war eine wunderbare Fügung!

Liszt verdanken wir es ganz allein, daß gerade zu der Zeit, wo Wagner für die deutsche Kunst verloren schien, er der deutschen Kunst siegreich und dauernd gewonnen wurde. Zehn Jahre hindurch lag der Schwerpunkt der Weiterentwickelung in dem kleinen Weimar. Es hat, wie einst zu Goethe-Schiller's Zeit, auch diesmal seine Mission voll erfüllt.

Die Schicksale der Werke Wagner's waren von jetzt an auf Jahre hinaus von den persönlichen Schicksalen ihres Schöpfers getrennt — auch ein kaum noch dagewesener Fall, für deren Verbreitung aber ein entschieden glücklicher. Es ist ja nicht zu bezweifeln, daß die Wagner'schen Werke unter allen Umständen durchgedrungen, und zur Anerkennung gelangt wären; aber wie lange das gedauert, ob ihr Schöpfer nicht vorher darüber zu Grunde gegangen wäre — wer kann das wissen? Wenn Richard Wagner in der letzten Stunde in Liszt nicht „sein zweites Ich" gefunden hätte, wer hätte sich seiner angenommen, und wem hätte er seine künstlerische Zukunft anvertrauen sollen? Er, dem es nicht einmal in Dresden, als er dort

Kapellmeister und eine Zeit lang Liebling des Publikums gewesen, geglückt war, seine neuesten Werke einzubürgern, sollte als Flüchtling, aus weiter Ferne mehr erreicht haben? Unmöglich — namentlich da auch den bisherigen „künstlerischen" Bedenken der Hoftheater die politischen nunmehr höchst erwünscht zu Hilfe kamen. Die Opern eines Revolutionärs, eines steckbrieflich Verfolgten auf den Hoftheatern — ein fast undenkbarer Fall!

Der Großherzigkeit des Großherzogs von Weimar — eines dem königlich sächsischen Hofe nahe verwandten Fürsten — verdanken wir es, daß dieser, alle politischen Rücksichten bei Seite lassend, nur die künstlerischen auf seiner Hofbühne walten ließ; daß er, auf Liszt's Autorität hin, die Einstudirung des „Lohengrin" befahl, den noch Niemand gehört hatte, und dieses Werk auf seiner Bühne hielt, trotzdem Jahre lang Niemand seinem Beispiele zu folgen wagte.

Von der denkwürdigen Aufführung des „Lohengrin" auf der Weimarer Hofbühne (zu Goethe's Geburtstag 1850) datirt der Beginn der litterarischen „Wagner-Bewegung", die gleichfalls von Weimar ihren Ausgang nahm. Liszt war auch hier der Erste, welcher Bahn brach in seiner Broschüre über „Lohengrin und Tannhäuser", während gleichzeitig Franz Brendel, der Redakteur der von Robert Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", mit fliegenden Fahnen zur „Wagner-Partei" überging und ihr überzeugungsvoll treu blieb. Daß gerade die beste und einflußreichste musikalische Zeitung damaliger Zeit, die noch dazu in der Mendelssohn-Stadt Leipzig erschien, sich zum Organ der Weimarischen Schule machte, erregte nicht geringe Sensation, gab aber auch das Signal zu wüthenden Sturmangriffen von allen Seiten. Eine Periode der heftigsten Polemik begann, an der sich die besten Köpfe auf beiden Seiten betheiligten. Eine definitive Entscheidung konnte allerdings dadurch nicht herbeigeführt werden. Diese hing nur von der Bühnenwirkung der Werke selbst ab. Aber die Polemik erhielt die Wagner-Frage fortwährend im Fluß; sie verhütete vor Allem das gefährliche Todtschweigen, unter welchem „Holländer" und „Tannhäuser" in Dresden Jahre lang gelitten hatten; sie erregte zunächst die Neugierde, dann das Interesse des Publikums, und zwang so indirekt die Theaterdirektoren zur Annahme und Aufführung der Wagner'schen Werke, von denen „Tannhäuser" weit schneller als „Lohengrin" seinen Weg über alle Bühnen machte.

Von gegnerischer Seite, die mit allen Mitteln kämpfte, wurde damals verbreitet, die ganze Agitation sei nur eine künstlich erzeugte, durch unlautere Mittel erhaltene. So unbegreiflich erschien es Autoritäten, wie Hauptmann und Jahn, daß man überzeugungsvoll, aus reiner Begeisterung, so unbedingt, so rücksichtslos für die Wagner'sche Kunst eintreten könne. Und doch war es so — und ist so geblieben. Damals war die Wagner-Gemeinde ein kleines Häuflein, jetzt ist sie eine Großmacht geworden. Dreißig Jahre hat dieser Wagner-Kampf gedauert — jetzt wird er bald genug beendigt sein. Die ersten fünfzehn Jahre stritt man nur über „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", dann über R. Wagner's Kunstprincipien im Allgemeinen. Als aber nun jene drei Opern auf allen Repertoiren ebenso fest standen, wie in der Sympathie des Publikums, sorgte R. Wagner durch seine neuen Werke reichlich dafür, daß der Kampf nicht zur Ruhe kam. Mit jedem neuen begann er aufs neue — das Resultat war aber immer das gleiche.

Eine geraume Zeit hindurch befolgten die Gegner die Taktik, Wagner's Werke von dessen Theorie zu trennen, erstere (weil sie schließlich mußten) anzuerkennen, letztere, als mit dem Meister selbst gar nicht identisch, zu verwerfen. Als aber „Tristan und Isolde" auf der Bühne erschienen (1865), war es auch mit diesem divide et impera zu Ende. Hier war der alte Opernbegriff absolut nicht mehr festzuhalten; das musikalische Drama, bisher nur eine Theorie, stand in Wahrheit vor uns. Für „unmöglich" konnte man es nun nicht mehr erklären, für „lebensunfähig" aber auch nicht. Der Schritt vom „Lohengrin" zu „Tristan" war noch größer, als der von „Rienzi" zu „Lohengrin".

Unterdessen saß R. Wagner als Flüchtling in Zürich — einsam, oft an Allem verzweifelnd — und griff zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen. Er hatte leider jetzt Zeit genug dazu; aber es war auch eine Nothwendigkeit, daß er dazu gelangte, seine Kunstprincipien zu entwickeln. Daß „Lohengrin" eine Übergangsform war, fühlten Freunde, wie Gegner; nur daß erstere darin den Anfang, letztere das Ende erblickten. Die maßgebenden Grundsätze bedurften aber nunmehr zu ihrer Konsolidirung der historischen, wie der ästhetischen Begründung, und diese konnte man nur vom Schöpfer dieses Werkes selbst erwarten.

Schlag auf Schlag erschienen von Wagner: „Kunst und Revo-

lution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) und „Oper und Drama“ (1851). Die erste Broschüre schoß nur erst Bresche, sie war mehr negirend, und in der vollen Aufregung des Revolutionsjahres geschrieben. R. Wagner glaubte an die historische Berechtigung der Revolution, er suchte aber auch den Weg zur Rettung auf. Die politische Zukunft wollte er nicht prophezeien, aber er fühlte sich begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, das auf den Trümmern der alten Kunst erstehen sollte. „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie; wo jetzt diese zu Ende sind, da fängt wieder der Künstler an“ — war der Grundgedanke. R. Wagner stand hier als Künstler auf dem Standpunkte Ludwig Feuerbach's als Philosoph. Er gab ihn später selbst wieder auf, und wandte sich zu Schopenhauer, dem er treu geblieben ist.

Man kann wohl behaupten, daß, wenn Richard Wagner seine, so vieles Aufsehen, aber auch so vielen Widerspruch verursachenden Schriften nicht veröffentlicht hätte, sein Wirken als Komponist weniger heftig angefochten worden wäre und er sich keine principielle Gegnerschaft heraufbeschworen hätte, die ihm auf Schritt und Tritt den Weg auf die Bühnen und zu dem Publikum verlegte, und bei jedem neuen Werke immer aufs neue ihm die Sympathie der Nation zu entziehen suchte, für die er dachte, dichtete und schuf. Daß alle diese feindlichen Anstrengungen schließlich Nichts erreicht haben, daß R. Wagner mit jedem neuen Werke nur immer größere Erfolge errungen hat, beweist um so klarer ihre zwingende Macht.

Aber ebensowenig dürfen wir uns verhehlen, daß das Verständnis seiner dramatisch-musikalischen Werke und insbesondere der Ziele, die er mit ihnen erreichen, der wichtigen Kunstfragen, die er mit ihnen lösen wollte und wirklich löste, gerade durch seine Schriften ganz wesentlich gefördert worden ist, sodaß deren Erscheinen wiederum als durchaus nothwendig zu betrachten ist.

Die Stellung R. Wagner's zum Publikum wie zur Kritik war somit folgende: Bis zur Publikation seiner ersten Schriften wurde er nur als Opernkomponist betrachtet; zwar als ein origineller, oft seltsame, unverständliche Wege verfolgender, mit denen man durchaus nicht immer einverstanden war, aber immerhin nur als Opernkomponist. Nachdem er aber öffentlich ausgesprochen hatte, was er erstrebte und was er entschieden verwarf, ging Vielen, ja sogar den Meisten, erst ein Licht darüber auf, was er mit seinen Werken

eigentlich erreichen wollte und bereits erreicht hatte. Mit der Erkenntnis, daß man es mit einem Reformator, ja mit einem wahren „Kunst-Revolutionär“ zu thun hatte, brach die Opposition los — denn nun erst sah man, daß es einen Kampf ums Dasein der alten Oper und ihrer Traditionen galt. — Alle, welche ein Interesse daran hatten, diese alte Oper in ihrer bisherigen Weise zu pflegen und zu erhalten, schlossen sich instinktiv aneinander und bildeten eine Phalanx, die Wagner, ein echter Winkelried, allein durchbrechen mußte, wobei er jedoch freie Bahn machte, ohne selbst dabei unterzugehen. Die Vorkämpfer der Wagner'schen Schule sprachen es geradezu aus, daß man Wagner's Werke erst dann ganz verstehen könne, wenn man auch seine Kunstlehre richtig erfaßt habe. Das Publikum im Großen und Ganzen hat sich allerdings mit diesen theoretischen Fragen nicht viel befaßt; aber es hatte doch schließlich den Gewinn davon, indem dadurch für die Beurtheilung ein ganz neuer Standpunkt gewonnen wurde, der zur Aufklärung, zum Verständnis und somit auch zu größerer Genußfähigkeit führte.

Das große Publikum steht mit seinen vollsten Sympathien für R. Wagner eigentlich heute noch beim „Lohengrin“. Das ist der direkte Beweis, daß dieser größere Theil seiner übrigens ganz warmen und aufrichtigen Verehrer damit noch vollständig auf dem früheren Opernboden steht. Diesem Publikum ist der Standpunkt, von welchem aus man zu dem vollen Verständnis der letzten Periode Wagner's gelangt, noch nicht aufgegangen. Das kann auch so schnell nicht erreicht werden, weil eine langjährige Gewohnheit, hundertjährige Traditionen dagegen sind. Es macht nicht weniger Mühe, eine uns geläufig und lieb gewordene Kunstgewöhnung zu verlassen, als irgend eine andere Gewohnheit der Sitte oder des Glaubens. — Bei Beethoven haben wir ganz dasselbe erlebt. Es mußte eine ganze Generation darüber hingehen, bevor die Berechtigung der dritten Periode seines Schaffens anerkannt worden ist. „Verstanden“ wird sie heute noch lange nicht von Allen.

In seinem Fundamentalwerke „Das Kunstwerk der Zukunft“ geht Wagner von dem Satze aus: „Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält sich die Kunst zum Menschen“.

Die Kunst wird nicht eher das sein, was sie sein kann und soll, bis sie das treue Abbild des vollkommenen Menschen und seines wahrhaften innersten Lebens ist; bis sie also nicht mehr von den Irrthümern und Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß. Die Kunst darf weder der despotischen Laune der Mode unterworfen sein, noch soll sie eine Dienerin des Luxus d. h. der Befriedigung eingebildeter Bedürfnisse werden. — Innerhalb des modernen Lebens mit seinen Ausartungen bringt es die Kunst in ihrem Streben nach Naturwahrheit nur bis zur Manier, mit ihrem stäten unruhigen Wechsel. Die Kunst ist aber kein künstliches Produkt; sie entsteht aus einer inneren Nothwendigkeit. Die alte hellenische Kunst ist die wahre, die rein menschliche Kunst; das ideale Kunstwerk wird hier zur lebendig dargestellten Religion.

Wie aber kein Einzelner eine Religion erfinden kann — die dies versuchen, sind immer falsche Propheten — so vermag auch kein Einzelner das wahre Kunstideal allein zu schaffen. Dies ist das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens der ganzen Nation; es ist eben das Kunstwerk der Zukunft, das wir suchen. —

Bei diesem Fundamentalsatze halten wir einen Moment inne, um uns zu fragen, ob Wagner's Gegner ihn jemals haben verstehen wollen? — Ihre Hauptanklage war die, Wagner habe sich in grenzenloser Überhebung vermessen — ganz allein das „Kunstwerk der Zukunft" erfunden und hergestellt zu haben. Und hier sagt er doch mit klaren Worten, daß dieses wahre Kunstideal das Produkt gemeinsamen Strebens und Schaffens sein solle und müsse! — Ich erinnere Sie hier an den Entrüstungssturm, den Wagner's Worte am Schluß der ersten Baireuther Festspiele hervorriefen: „Sie haben gesehen, was wir leisten können. Wenn Sie nun wollen, so haben wir eine deutsche Kunst!" — Das hieß nichts Anderes als: „Ich habe Ihnen gezeigt, auf welchem Wege ich mein Ideal der national-deutschen Kunst zu erreichen suche. Wie weit wir es gebracht, haben Sie jetzt gesehen. Um es noch weiter zu bringen, um das Kunstwerk der Zukunft dauernd zu gestalten, bedarf es Ihres gemeinsamen Wollens, Ihres einmüthigen Strebens". —

Drei künstlerische Hauptfähigkeiten des Menschen haben sich in Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst zum dreifachen Ausdruck menschlicher Kunst herangebildet, und zwar zunächst im ursprüng-

lichen Kunstwerk der Lyrik und sodann in höchster Vollendung im Drama. Ursprünglich waren sie untrennbar, sie traten auch im griechischen Drama vereint auf. Wie aber beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen, so schieden sich auch die Kunstarten, als das Nationalgemeinsame in egoistische Besonderheiten sich zersplitterte.

Die urälteste aller Kunstarten ist die Tanzkunst, deren künstlerischer Stoff der leibliche Mensch selbst ist; sie wird durch den Rhythmus erst zur Kunst, und der Rhythmus bildet auch das natürliche Band, welches die Tonkunst mit der Tanzkunst verbindet. Im Drama veredelte sich die Tanzkunst zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, zur Plastik und Mimik. Aber losgelöst von der Schwesterkunst entartete sie auch am ehesten: sie sank zum Ballet herab, im besten Falle zur Pantomime, d. h. zum absolut stummen, also widernatürlichen Schauspiele. —

Ganz neuerdings haben wir wieder an den „Geschöpfen des Prometheus“ erfahren können, daß die Pantomime eine Zwittergattung ist, der selbst die Musik eines Beethoven kein dauerndes Leben, ja nicht einmal eine durchgreifende Wirkung einzuhauchen vermochte. Solche Wiederbelebungsversuche dienen nur dazu, Wagner's Kunstlehren ad oculos zu demonstriren.

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwesterkünste loslöste, nahm sie, als nächste Lebensbedingung — wie die leichtfertige Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maß entnommen hatte — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht das geistige, dichtende Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Schall. So lange das Wort im Drama die Macht hatte, gebot es logisch Anfang und Ende; sich selbst überlassen, folgte die Tonkunst nur noch den Gesetzen der Harmonie, des mehrstimmigen Gesanges, in welchem das Wort untergeht. Der Kontrapunkt gelangte zur Herrschaft, d. h. die Mathematik des Gefühls. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich als absolute Kunst fühlte. Aus einem Herzensbedürfnis war sie zur Verstandessache geworden.

Wie die Tanzkunst nur noch im Nationaltanz Charakter und ursprüngliche Eigenthümlichkeit sich zu bewahren mußte, so rettete sich die Musik aus dem Irrgarten des Kontrapunkts in die Volks-

weise, in das mit der Dichtung innig verwebte, von ihr sicher begrenzte Lied. Sobald die schönheitsbedürftige Kunstwelt endlich wieder Menschen auf der Bühne darzustellen suchte, und Menschen, nicht mehr Orgelpfeifen, singen ließ — es war dies zur Zeit der „Renaissance", wie wir früher gesehen haben — bemächtigte sie sich der Volksweise, konstruirte aber aus ihr die Opern-Arie, ein Zwittergeschöpf, das der Natur ebenso widerstreitet, wie das Ballet.

Losgelöst von dem bis zum Sinnlosen entstellten Worte, entwickelte endlich die Tonkunst, als Instrumentalmusik, nun ein selbständiges Leben. Als Träger der Tanzweise hatte sie sich die rhythmische Melodie herangebildet; sobald sie auch die Harmonie des mehrstimmigen Gesanges aufnahm, wurde die harmonisirte Tanzweise die Basis des reichsten Kunstwerks: der modernen Symphonie, welche durch Haydn, Mozart und Beethoven zur höchsten Vollendung gebracht wurde, indem diese die symphonischen Formen, die bis dahin gleichfalls kontrapunktisch eingeschnürt waren, durch den warmen Athemhauch der natürlichen Volksweise durchdringen und beseelen ließ.

R. Wagner charakterisirt nun die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's und kommt zu dem Schlusse: Die letzte Symphonie Beethoven's ist die symbolische Erlösung der Musik, aus ihrem specifischen Elemente heraus, zur gemeinsamen Kunst; sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Nach ihr ist kein Fortschritt der Instrumentalmusik als Sonderkunst mehr möglich gewesen, denn auf sie kann als höchste Konsequenz nur noch das Kunstwerk der Zukunft, das gemeinsame Drama folgen, zu dessen Verständnis uns Beethoven den künstlerischen Schlüssel gegeben hat. —

R. Wagner geht nun zur Betrachtung der Dichtkunst über und legt dar, daß überall da, wo zuerst das Volk dichtete, die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Schwesterkünste, vor Allem der Tonkunst, ins Leben trat. Nicht nur der Lyriker, auch der Epiker, der Rhapsode sang. Als nun die Zeit kam, wo das Volksepos verloren ging, war schon Thespis mit seinem Karren in Athen, errichtete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volks heraus-schreitend, und schilderte nicht mehr die Thaten der Helden, sondern stellte diese selbst dar. Die Tragödie der alten Hellenen

war das, in das öffentliche Leben eintretende Volkskunstwerk. Die Blüthe der Tragödie dauerte aber nur genau so lange, als sie aus dem gemeinsamen Volksgeiste heraus gedichtet wurde. Die Dichtkunst wurde nach der Auflösung der Tragödie und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit den Schwesterkünsten, zu einer schreibenden und beschreibenden; die Dichtkunst wurde zur Wissenschaft, zur Philosophie, bis, abermals aus dem Volksgeiste heraus, am Schlusse des Mittelalters wiederum die Schauspielergenossenschaften sich bildeten, deren dichterisch schaffenden Höhepunkt wir in Shakespeare sehen — ein unerhörtes Genie, da er durch die Macht der Rede allein, und nur mit Hilfe der Phantasie seiner Zuschauer, die höchsten Wirkungen erzielte.

Aber sowie der dramatische Dichter sich aus der Genossenschaft der Darsteller hochmüthig loslöste und sich über diese stellte, ging die Dichtkunst wieder zurück; selbst Goethe's Versuche, die Bühne zu befreien vom akademischen Zwang, gelangen auf die Dauer nicht. — So wurde das Bühnendrama geboren, das der Litteratur, aber nicht dem Volke gehört. Die Versuche, aus diesem Zustande wieder herauszukommen, führten nur dazu, daß die Schauspieler sich vom Dichter emancipirten, daß die Schauspielkunst nun zur Kunst des Schauspielers, zum persönlichen Virtuosenthum wurde. Unsere deutschen Dramatiker, wenn sie dargestellt werden wollten, mußten „Rollen" für die Schauspielvirtuosen schreiben; aber die Franzosen hatten ihnen hier den Rang vollständig abgewonnen.

„Erst wenn die beiden Prometheus — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wenn die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut der scenischen Plastik und Mimik übergehen; wenn die nachgebildete Natur aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Reichen, in den weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen der Bühne für Alle sich ausdehnen wird — erst dann wird in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen auch der Dichter wieder seine volle Erlösung finden."

Wagner betrachtet nunmehr die bisherigen Versuche zur Wiedervereinigung der drei Kunstarten näher und legt zunächst dar, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührt, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Grenze fand. Nur die Kunstart, die ein gemeinsames Kunstwerk will, erreiche auch die höchste Fülle ihres eigenen, beson-

deren Wesens, wogegen diejenige, die nur *sich* will, beschränkt und unfrei bleibe.

Von allen Kunstarten bedurfte keine der Vermählung mit einer anderen so sehr wie die *Tonkunst*, weil sie wie ein flüssiges Naturelement zwischen den bestimmter und individueller sich gebenden Wesenheiten der Schwesterkünste ausgegossen ist. Nur als Trägerin des *Wortes* vermochte sie aus ihrem verschwimmenden Wesen zu charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Dem Streben der anderen Künste, aus der Tonkunst nur zu schöpfen, soweit es ihnen zu ihren speciellen Zwecken dienlich schien, setzte die Tonkunst das Bestreben entgegen, das Wort sich zu assimiliren, um nach Belieben damit zu schalten. In der *katholischen Kirchenmusik* verfügte sie über das Wort nach unbedingter Gefühlswillkür; das Wort verlor dadurch aber seine Bedeutung als Kern der musikalischen Ausgestaltung. Erst in der *protestantischen Kirchenmusik* gab sich ein neues, kräftiges Erfassen des Wortes kund und drängte in der *Passionsmusik* bis zum kirchlichen Drama hin. Aber aus der Kirche in den Konzertsaal verpflanzt, wurde sie zum *Oratorium*, eine Zwittergattung, welche Drama sein will, aber nur so weit, als es der *Musik* erlaubt ist, die unbedingte Hauptsache, die tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Umgekehrt verlangte die Dichtkunst im recitirten Schauspiel die Dienste der Musik zu Nebenzwecken, zur Ausfüllung.

Die *Oper* ist nur eine *scheinbare* Vereinigung der drei verwandten Kunstarten, denn sie ist zum Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unleugbar spricht die Tonkunst in ihr das Recht der Gesetzgebung an; ihrem egoistisch geleiteten Drange zum Drama hin haben wir die *Oper* zu verdanken. Aber in dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst der Tonkunst hier nur *dienen* sollen, tritt auch wieder eine Reaktion dagegen ein. Sowie die *Dichtkunst* den *pathetischen*, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, muß die Tonkunst den Launen der Dichtkunst dienen und eine ganz untergeordnete Rolle spielen, d. h. nur da eintreten, wo es die Dichtkunst gerade brauchen kann; ja sie muß sich selbst durch *Prosa* verdrängen lassen. Auch die *Tanzkunst* macht sich im Ballet für sich allein breit, wo sie nur irgend einspringen kann. Sie drängt dann das Drama zur Seite, um für sich allein zu gelten. So haben wir eine Aufein-

anderfolge, aber keinen inneren Zusammenhang von Dialog, Gesang, Tanz, Handlung — und aus diesem Konglomerat kann kein Gesammtkunstwerk resultiren.

So wurde die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der Einzelkünste; aber so glänzend die Tonkunst auch hier zu herrschen schien, wurde sie doch bald ihrer Abhängigkeit inne. Wohl haben Meister wie Gluck, Mozart, Beethoven, Weber da, wo die Oper nur irgend die Bedingungen in sich faßte, die ein volles Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen konnten, die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerk vollbracht. Aber was unter besonders glücklichen Umständen dem einzelnen Genie glückte, giebt der Masse der Erscheinungen noch kein Gesetz. Diese großen Meister sind uns in der Opernmusik die Leitsterne, zum Erkennen der künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in der Dichtkunst, die, durch dieses freie Aufgehen der Musik in ihr, erst zur allvermögenden dramatischen Kunst wird.

Die großen Vorbilder blieben immer nur vereinzelte Erscheinungen; die Oper sank sofort wieder von ihrer Höhe herab, sobald die großen Meister geschieden waren. Und die Thaten eines Gluck, Mozart ꝛc. waren insofern auch immer nur einseitige Thaten, als sie nur die Fähigkeit und den Willen der Musik aufdeckten, ohne daß diese von den Schwesterkünsten verstanden ward, und ohne daß jene sich auf die Höhe der Musik zu erheben vermochten.

Nur aus dem gleichen, gemeinschaftlichen Drange aller drei Kunstarten kann also ihr Verschmelzen zum wahren Kunstwerk, und somit dieses Kunstwerk selbst, ermöglicht werden. Sie müssen ihre Selbständigkeit aus Liebe zum Ganzen aufgeben können. Somit wird das „Drama der Zukunft" dann entstehen, wenn Schauspiel, Oper und Pantomime nicht mehr für sich allein leben wollen oder — können.

Die moderne Kunst, soweit sie echte Kunst ist, ist das Sondereigenthum einer gebildeten Klasse geworden, die sie allein zu verstehen glaubt, d. h. zu genießen vermag. Zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes Studium. Und trotzdem ist dieses Verständnis oft nur ein theilweises, jedenfalls nicht ein weit verbreitetes. Die hohe Aufgabe der Kunst ist aber die, Bildung zu verbreiten. Sie kann dies jedoch nicht, wenn sie von oben herab Bildung ausgießen soll. Sie muß vielmehr, um wirken zu können,

selbst die Blüthe einer natürlichen, von unten heraufgewachsenen Bildung sein.

Im Theater liegt der Keim und Kern aller national-künstlerischen Kultur; ja, es kann kein anderer Kunstzweig zu wahrer, volksbildender Wirksamkeit gelangen, wenn nicht dem Theater sein wichtigster Antheil hieran vollständig zuerkannt und zurückerobert wird.

R. Wagner gelangt hier, wie wir sehen, auf anderem Wege zu demselben Resultate, wie Schiller, der das Theater gleichfalls zum Hauptkulturmittel erhob und die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtete. Daß dieser ideale Standpunkt zunächst nur ein hypothetischer ist, beeinträchtigt seine hohe Berechtigung gewiß nicht. Wenn die Besten der Nation nach diesem Ziele streben, kommen wir ihm eben immer näher.

„Die Schaubühne ist der gemeinsame Kanal, in welchem von dem denkenden, besseren Theile des Volkes das Licht der Weisheit herunter strömt", — sagt Schiller in seinem eben citirten Vortrage, — „und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes. — Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. — Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation! Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anderes, als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das überwältigende Interesse der besseren Menschheit, das in derselben athmete." —

Hier stehen wir nicht mehr auf dem Boden der Unterhaltung, der Zerstreuung, des Sinnengenusses, hier stehen wir vor einer großen Kulturfrage, an welcher die Besten unserer Nation gearbeitet haben. — Wer denkt da noch an die alte Oper? Was kann diese hier noch weiter bieten, was wirken wollen? Wagner strebt nach einem Kunstwerk, das so hoch über der Oper steht, wie eine Tragödie des Sophokles etwa über einer tragédie von Voltaire.

Wenn man nun aber geltend machen wollte, daß R. Wagner bei seinem Ideale des musikalischen Dramas der Musik nur deß-

halb eine so hervorragende Bedeutung, einen so wesentlichen Einfluß zuschreibe, weil er ja selbst Musiker gewesen sei, so möge hier an einige Aussprüche unserer größten Dichter und Denker erinnert werden, die, von ihrem Standpunkte ausgehend, zu dem ganz gleichen Endresultate gelangten.

Lessing sagt in den nachgelassenen Fragmenten zum „Laokoon“: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. — Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen, und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen. Man übt nur eine Verbindung aus, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper. Die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, hat man noch unbearbeitet gelassen.“

Über die Gluck'schen Reformen schreibt Herder bei Besprechung der „Alceste“: „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtet, zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen. Er hat Nacheiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration Eins sind.“

Ich erinnere ferner an den bekannten Brief Schiller's an Goethe (vom 29. December 1797), worin Schiller sagt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loslösen sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung, und es könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einem schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres

Spiel, weil die Musik es begleitet; und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Auch ein idealer Tondichter, ein Liebling der Nation, möge hier noch gehört werden, C. M. v. Weber. Als der akademische Musikverein zu Breslau (1824) die Absicht kund gab, die Musik zur „Euryanthe" im Konzert aufzuführen, schrieb Weber: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, aber sicher wirkunglos, wenn ihrer Hilfe beraubt."

Ich könnte diese Citate noch vermehren, sie genügen aber hier, um zu zeigen, daß R. Wagner mit seiner Kunstlehre ebenso organisch verbunden mit den besten Geistern der Nation dasteht, wie seine Kunstbestrebungen historisch folgerichtig aus dem Kunstbedürfnis herausgewachsen sind.

R. Wagner blieb bei seinen ersten schriftstellerischen Kundgebungen keineswegs stehen. Er konnte das gar nicht, weil sie eine Fluth von Erwiderungen, einen Sturm von Entrüstung hervorriefen, und seine zahllosen Gegner ihn einer maßlosen Überhebung, einer revolutionären Tendenz zeihten, der man entgegenarbeiten müsse. Dies war nur natürlich, denn die Principfragen wurden hier zu Existenzfragen. Wenn man die Wagner'schen Lehren gelten ließ, so war es mit der alten Oper zu Ende. Um sich nun diese zu wahren, streuten seine Gegner die Verdächtigung aus, die auch im Publikum sofort Wurzel faßte und noch immer fortwuchert: Wagner habe die Werke unserer Klassiker verworfen, er wolle von ihnen allen nichts mehr wissen, und glaube, mehr als sie alle zusammen leisten zu können. — Wenn man den bisherigen Entwickelungen gefolgt ist, erkennt man sofort, daß dies eine widersinnige Behauptung, ja, eine absichtliche Verleumdung ist.

Wagner war dadurch gezwungen, seine Theorie in einer ganzen Reihe von Schriften weiter zu entwickeln, respektive zu vertheidigen. Ich nenne vor Allem sein Hauptwerk, „Oper und Drama", in dessen erstem Theil er „die Oper und das Wesen der Musik", im zweiten „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst", im dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" nochmals ganz detaillirt behandelte.

Diese Fundamentalschrift behandelt die Frage so eingehend, daß

ich sie hier nicht im Einzelnen zergliedern kann; sie ist auch weit mehr angefeindet als — gelesen worden, weil ihr tiefgehender kunstwissenschaftlicher Inhalt keine Lektüre für ein nur oberflächlich urtheilendes Publikum ist. Wagner sah sich ferner genöthigt, einzelne Fragen in einer Reihe in populärer Form geschriebener Broschüren zu behandeln, — davon ich nenne: „Mittheilung an meine Freunde" (worin er seinen eigenen Entwickelungsgang darlegt), „Zukunftsmusik" (zur Einführung des „Tannhäuser" in Paris), „Beethoven" (worin er zum Beethoven-Jubiläum über Wesen und Geist der Musik die tiefsten Aufschlüsse, eine Philosophie der Musik, gab), „Über die Bestimmung der Oper" (ein akademischer Vortrag in Berlin), „Über Schauspieler und Sänger" und „Über das Dirigiren" (eine lichtvolle Behandlung der praktischen Fragen der künstlerischen Interpretation), und noch andere Schriften, die jetzt in 9 Bänden gesammelt vor uns liegen.

Alle Fragen werden hier mit einer Gründlichkeit und Eindringlichkeit behandelt, daß die ganze Kunsttheorie dadurch in ein System gebracht worden ist, welches als Basis für unsere Kunstanschauung dienen soll. Ihre Wirkung ins Allgemeine beginnt aber erst von der Zeit an, wo R. Wagner's musikalisch-dramatische Schöpfungen der dritten Periode sich überall Bahn gebrochen haben, also erst seit nicht viel mehr als einem Jahrzehnt.

Diejenigen täuschen sich aber, welche glauben, daß die Wagner'sche Kunsttheorie jetzt schon abgethan sei. Im Gegentheil, sie wird nach seinem Tode erst recht aufleben. Denn wenn auch zunächst diese Theorie dazu diente, uns das Verständnis der seinen Werken zu Grunde liegenden Principien, und dadurch den richtigen kritischen Standpunkt zu ihrer Beurtheilung selbst zu erschließen, so wird dann, wenn dieses Verständnis erst ein allgemeines geworden — und wir sind nicht mehr weit von diesem Zeitpunkte entfernt — die Theorie, auf welcher solche Werke fußen, und aus ihr gestaltet werden konnten, einen weit bedeutenderen Einfluß auf das künstlerische Schaffen im Allgemeinen gewinnen, im Gegensatz zu früher, wo man noch zweifelte, ob jene Theorie überhaupt lebensfähige Kunstwerke zu schaffen vermöchte, wo man also die „Zukunft" der Wagner'schen Schöpfungen selbst noch in Frage stellte.

Wenn auch Richard Wagner in jenen ersten Jahren seines Exils musikalisch schöpferisch nicht thätig war — von 1849 bis Ende 1853

hat er faktisch Nichts komponirt — so hatten seine dramatisch-musikalischen Entwürfe doch keineswegs geruht. Schon während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin“, bei der er sich „wie in einer Oase in der Wüste gefühlt hatte“, bemächtigten sich zwei Stoffe seiner dichterischen Phantasie: „Siegfried“ und „Friedrich Barbarossa“. Nochmals, zum letzten Male, stellten sich Mythos und Geschichte ihm gegenüber und drängten ihn diesmal sogar zu der Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama, oder ein recitirtes Schauspiel schreiben solle. Er entschied sich glücklicherweise für den Mythos und für das musikalische Drama, und vollendete „Siegfried's Tod“ (in drei Akten und einem Vorspiel) bereits im Herbst 1848. Damals dachte er an die Möglichkeit einer Aufführung nicht; die dichterische Vollendung und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung (z. B. der „Gesang der Walküren“) gaben ihm nur eine innerliche Genugthuung, ein Mittel, um sich von der ihn umgebenden äußeren Welt, mit der er sich nicht verständigen konnte, abzuschließen. Auch mit dem Plane der Dichtung eines Dramas „Jesus von Nazareth“ hat er sich damals getragen. Er gab ihn auf, einerseits wegen der widerspruchvollen Natur des Stoffes, der vom Dogmatischen nicht zu trennen, in der überlieferten Form aber dramatisch nicht zu behandeln war; andererseits in der Erkenntnis der Unmöglichkeit, dieses Werk jemals zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Aber ein Resultat hat die Beschäftigung mit diesem Plane ihm doch gebracht: den Keim zu „Parsifal“, der zunächst wohl aus der Beschäftigung mit der Gralsage beim „Lohengrin“ hervorging, aber (im dritten Akte namentlich) auch eine unverkennbare innere Verwandtschaft mit „Jesus von Nazareth“ zeigt. —

Als nun Liszt den „Lohengrin“ in Weimar nicht nur zur Aufführung, sondern auch zum Verständnis, ja zum Siege gebracht hatte, rief er Wagner zu: „Sieh, so weit haben wir's gebracht. Nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“ Wagner nahm jetzt seinen „Siegfried“ ernstlich in Angriff, obgleich eine sofortige Darstellung auf der Bühne ihm immer noch unmöglich schien. Er erkannte zugleich, daß er mit „Siegfried's Tod“ allein seine Aufgabe nicht lösen konnte. Eine Fülle von Beziehungen zur Siegfried-Mythe, zur Wälsungen-Sage, zu allen mythischen Voraussetzungen dieses Stoffes überhaupt mußte er entweder als allgemein bekannt voraussetzen (und das waren sie nicht),

oder konnte sie nur andeuten, ohne sie zum vollen Verständnis zu bringen. Andernfalls mußte er sich in einer epischen Breite verlieren, die dem Drama fernbleiben soll. Fast unwillkürlich wurde also der Dichter darauf geführt, den Theil des Mythos, der nur erzählungsweise hätte mitgetheilt werden können, selbständig als Drama auszuführen. So entstand „Der junge Siegfried“, der Gewinner des Hortes, der Erwecker Brünnhilde's. Um aber wiederum die Entstehung des Nibelungenhortes, sowie die Schicksale Brünnhilde's vollkommen klar zu machen, und zwar in sinnlichen Handlungsmomenten, nicht in epischen Erzählungen, mußte er noch weiter gehen, und so entstanden „Rheingold“ und „Walküre“ zuletzt in seiner Phantasie, wie im dichterischen Entwurf.

Mit welcher Klarheit hier der Dichter auf sein großes Endziel zusteuerte, mit welcher Sicherheit er es erreichte, erkennen wir um so mehr, wenn wir die früher vorhandenen Bearbeitungen der Siegfried-Sage damit vergleichen. Der Hauptunterschied mit dem „Nibelungenlied“ ist eben der, daß es ein Epos ist, welches nicht nur andere Form, sondern auch ganz andere Endziele hat (Kriemhilden's Rache und den Sieg des Christenthums), und zugleich auf mythische Voraussetzungen sich stützt, die zur Zeit der Entstehung des Nibelungenliedes noch dem Volke geläufig, in der modernen christlichen Zeit aber verschollen waren, bis erst in den letzten Jahrzehnten unsere besten Köpfe sich an die Arbeit machten, die Schätze der Edda &c. wieder auszugraben und der Gesammtheit näher zu bringen. Hebbel, der in seiner Nibelungen-Dichtung die ausgesprochene Absicht hatte, unser Nationalepos zu dramatisiren, kämpft gegen die Hindernisse, die Vorgeschichte seines Dramas in die Exposition zu bringen, jedoch die mythischen Voraussetzungen daraus zu verbannen, entschieden unglücklich an. Die Bedeutung Brünnhilde's bleibt bei ihm völlig unklar, die des Nibelungenhortes ebenso; Siegfried erscheint hier als ein junger Raufbold und Renommist, der von unglaublichen Heldenthaten berichtet, die man nicht sieht, deren Werth man auch nicht beurtheilen kann.

So wie Richard Wagner aber den Nibelungen-Mythos dramatisch gestaltet hat — und zwar nicht nach dem Nibelungenliede, sondern nach der Urquelle, der Edda, — so, wie er das vielfach Verworrene klar auseinanderlegt, die zerstreuten Glieder verbindet, die Handlung fortlaufend motivirt, hat er nicht nur den altger-

manischen Mythenkreis zum ersten Male im Zusammenhange dem deutschen Volke auf der Bühne vorgeführt, sondern er hat dadurch zur Erweckung des Interesses an den Sagen unserer Voreltern mehr gethan — als alle Philologen thun konnten. Denn es ist unzweifelhaft, daß mehr als alle Abhandlungen, ja mehr, als alle epischen Dichtungen, das Drama mit seinen sinnlichen Handlungsmomenten zum Verständnis wirkt und zum Gemeingut der Nation wird.

Aber selbst diejenigen, welche die Wahrheit und Folgerichtigkeit der Wagner'schen Deduktionen erkannten, hielten vor der Frage still: „Wie dies nun auszuführen, wie die Theorie in die Praxis umzusetzen sei?" — Alles zugegeben, mußte man erst abwarten, wie R. Wagner nunmehr sein neues Kunstwerk gestalten werde, das er in der „Mittheilung an seine Freunde" in Aussicht gestellt hatte. Diese Mittheilung ist datirt vom November 1851, sein Nibelungenwerk — denn dieses ist hier gemeint — erschien erst 1876 in Baireuth. Es bedurfte also eines vollen Vierteljahrhunderts, um diesen großen Plan ins Werk zu setzen.

R. Wagner schrieb damals: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich kein „Repertoirestück" nach den modernen Theaterbegriffen im Sinne, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest: An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit ihrem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführungen erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis künstlerisch mitzutheilen. Das Eine werden meine Freunde sofort begreifen, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so gerathen sie dann mit mir wohl auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein solcher Plan ausgeführt werden könne, und vielleicht erwächst so mir auch ihre einzige ermöglichende Hilfe dazu. —

Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken. Denn nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder!" —

. Das war ein großes Problem, vor das man sich hier gestellt sah! Um den Plan ins Leben zu rufen, dazu bedurfte es gemeinsamer, großer, dauernder Anstrengungen. R. Wagner hatte auf die Mitwirkung der deutschen Nation gehofft — diese ließ ihn aber im Stich! Seine Gegner thaten auch das Möglichste, um eine allseitige Theilnahme für seinen Plan, ja nur ein allgemeines Verständnis seiner Intentionen nicht aufkommen zu lassen. Man machte vor Allem geltend, daß die Lösung dieser Aufgabe die Kräfte eines Einzelnen absolut übersteigen müsse; daß eine praktische Ausführung auch deßhalb nicht möglich sei, weil die künstlerischen Anforderungen an die Mitwirkenden, die scenischen Anforderungen an die Darstellung alles Maß des Menschenmöglichen übersteigen; weil auch so große Summen dazu erforderlich seien, daß diese niemals aufzubringen wären.

Diese Einwürfe wurden noch verstärkt und erhielten eine scheinbare Bestätigung, als R. Wagner seine Nibelungendichtung (1853) veröffentlichte, und nun selbst seine Freunde betroffen vor dieser Riesenaufgabe standen, wobei man nicht einmal wußte, wie es nur möglich sei, eine solche Dichtung überhaupt zu komponiren. Es fehlte dazu absolut jeder Maßstab, selbst bei Wagner's eigenen früheren Werken.

Konnte nun auch die musikalische Lösung des Problems dem Meister getrost überlassen werden, so kam als dritte, allerschwierigste Frage noch die hinzu, wie und wo ein solches, in jeder Beziehung noch nicht dagewesenes Werk, zur Aufführung zu bringen sei? Das Schicksal desselben hat auch gezeigt, daß mit dieser praktischen Frage das allergrößte Problem zu lösen war. Liszt, mit seinem weiten Blick, war der Einzige, der damals den Muth nicht verlor, und sogleich Schritte vorbereitete, um hiefür einen Boden zu bereiten, und zwar in Weimar selbst. Er entwarf den Plan zur Goethe-Stiftung, mit Ausschreibung eines Nationalpreises, mit der Verpflichtung der Aufführung des gekrönten Werkes — offenbar im Hinblick auf die „Nibelungen", denen der Preis unzweifelhaft hätte zutheil werden müssen. Der Plan scheiterte aber; nicht minder der, den weimarischen Hof dafür zu gewinnen, die Festbühne zur Aufführung der „Nibelungen", die jetzt in Baireuth steht,

nach Weimar zu verlegen. Man scheute vor den Kosten, vor den noch unabsehbaren Hindernissen zurück. Die Frage blieb ungelöst, sie ruhte zuletzt ganz.

Fünf Jahre kämpfte Wagner vergeblich gegen diese Hindernisse. Die Komposition der Nibelungendichtung war schon bis zum dritten Abend, bis zum zweiten Akt des „Siegfried" vorgerückt, die Partituren von „Rheingold", „Walküre" waren schon in den Händen Liszt's, des Einzigen, dem er die Ausführung anvertrauen konnte; aber die Frage, wo, wie, mit welchen Mitteln das Werk herzustellen sei, war noch keinen Schritt vorwärts gekommen. Da erlahmte Wagner endlich, es war im Sommer 1857. Er gab seinen Plan nicht auf — dazu war er nicht der Mann — aber er vertagte ihn auf bessere Zeiten, legte das Nibelungenwerk bei Seite und griff nach einem neuen Stoff.

Er wollte nunmehr ein Drama schreiben, das für einen Abend bestimmt und leicht ausführbar sei; ein Werk, das nur wenige Sänger erforderte, fast gar keine scenischen Ansprüche machte und überall gegeben werden könnte.

Er dichtete und komponirte „Tristan und Isolde", ein Meisterwerk von Einheit und Ausdrucksfähigkeit des Stiles, von Gewalt der Leidenschaft, Größe der musikalischen Charakteristik. — War es schon wunderbar, wie R. Wagner hier, unmittelbar nach fünfjähriger Arbeit an den „Nibelungen", in einem von diesem ganz unabhängigen, eigenartigen Stile schrieb: so war es nicht weniger erstaunlich, in wie kurzer Zeit, in einem Zuge, er dieses Werk vollendete, frei von allen Bedenklichkeiten, die seine bisherigen niederschlagenden Erfahrungen wohl in ihm hätten erzeugen können. Er sagt selbst, daß er bis dahin noch keines seiner Werke mit solcher Lust, solcher Freiheit geschrieben habe; es war eine Apotheose der Liebe, die Alles besiegt, ihre Erlösung aber nur durch die Vereinigung im Tode findet. Hier zeigte uns Wagner zum ersten Male, was er unter völlig freiem deklamatorischen Stile verstand; hier zeigte er uns die ganze Macht des symphonischen Beethoven'schen Orchesters, in seiner Anwendung auf den dramatischen Ausdruck: es war ein ergreifendes Seelengemälde, ein ausgeführtes Drama und eine große Symphonie zugleich.

Hier war nun das Ideal des dramatisch-musikalischen Stils in der That erreicht — und die Antwort darauf war, daß sich wiederum

keine Bühne fand, die es zur Aufführung zu bringen wagte. In Wien, wo man den Versuch machen wollte, legte man das Werk nach zahlreichen Proben als unausführbar zur Seite; in Karlsruhe (die Partitur war der Großherzogin von Baden, der hohen Protektorin Wagner's, gewidmet) erlahmte man nach den ersten Versuchen und motivirte die Unmöglichkeit der von der Großherzogin gewünschten Aufführung durch die Wiener Erfahrungen. Also wieder vergebliche Arbeit, wiederum zerstörte Hoffnungen! Wer hätte da den Muth nicht verloren? — Wagner nicht.

Deutschland war ihm noch immer verschlossen. Er konnte persönlich nichts zur Förderung seiner Pläne thun, ja er hatte noch nicht einmal seinen „Lohengrin" gehört. Dennoch hatte er das unabweisbare Bedürfnis, endlich wieder sich künstlerisch zu bethätigen, wieder seine Musik zu hören. Er ging zum zweiten Male nach Paris. Merkwürdig genug bleibt dieser geheimnisvolle Zug dorthin, wo er schon einmal Hilfe gesucht, aber nicht gefunden hatte. Wagner wollte eine deutsche Truppe anwerben, um in Paris seine Werke zur Aufführung zu bringen. Die Unmöglichkeit der Ausführung dieses Planes mußte er bald erkennen. Aber er führte Fragmente seiner Werke dort in Konzerten auf, und gewann sich dadurch Freunde und Verehrer, errang sich Boden genug, um in der That dazu zu gelangen, den „Tannhäuser" in der großen Oper aufgeführt zu sehen. Mit welchem künstlich hervorgerufenen Mißerfolg — ist bekannt. — Damit war Wagner's Wirken in Paris ein für alle Mal ein Ende gemacht.

Glücklicherweise war es zur selben Zeit (1861) den Bemühungen hochfürstlicher Gönner — vor Allem der Großherzoge von Baden und Weimar — gelungen, den königlich sächsischen Hof zu einer Amnestirung Wagner's zu bestimmen. Er durfte nach Deutschland zurückkehren und — fand sich in seinem Vaterlande fast verlassen, ohne Hilfe, ohne festen Stützpunkt. Nach seinem Zurückkehren mußte er allseitig nur die Sorge gewahren, ihn von sich fern zu halten. Die Theaterleitungen fürchteten seine persönliche Einmischung, seine hohen Ansprüche, seine „unmöglichen" Aufgaben. Zwei Versuche, ihn an den Höfen von Karlsruhe und Weimar als Kapellmeister zu fesseln (Liszt hatte Weimar bereits verlassen, weil auch er seine Bestrebungen gehemmt sah), mußten schon deßhalb scheitern, weil die betreffenden Intendanten — Devrient und Dingelstedt

— mit Wagner nie hätten zusammengehen können und wollen. Was blieb Wagner nun übrig, als in der Welt umher zu ziehen — und Konzerte zu geben, Konzerte mit Bruchstücken aus den „Nibelungen" und „Tristan und Isolde"; theils, um doch wenigstens Einiges davon zu Gehör zu bringen, theils um Geld zu gewinnen. Auch dieser letztere Zweck wurde nur theilweise erreicht; die Konzerte kosteten Wagner zumeist mehr Geld, als sie ihm einbrachten. Er zog in Europa umher, von London bis St. Petersburg und Moskau; er durchwanderte Deutschland, (in seiner Vaterstadt Leipzig, wohin er zunächst ging, dirigirte er ein Konzert, das fast nicht besucht war), er erntete Ruhm, in Rußland endlich auch Geld — aber es war kein Ende abzusehen, kein Ziel!

Hierzu kam noch der Hohn seiner Gegner: daß Wagner seine Werke, für die er eine eigene Nationalbühne habe herstellen wollen, jetzt in Konzerten aufführe, wodurch ja klar bewiesen sei, daß sie nicht bühnenfähig seien, und daß er sein eigenes Princip verleugne, aufgebe. Daß er es thun mußte, um nicht todt geschwiegen zu werden; daß er es mit blutendem Herzen that, weil Niemand tiefer, als er selbst, empfinden konnte, wie sehr sein Werk, seine Principien darunter leiden mußten, bedachte keiner. Wagner schien endlich lahm gelegt in seinen Bestrebungen. Die Gegner triumphirten.

Kaum für möglich sollte man es halten, daß unter diesen Hemmnissen und Sorgen — denn Wagner gerieth dadurch abermals in Noth und hatte, wie einst in Paris, jetzt in Wien um seine Existenz zu kämpfen — ein neues Werk entstand, und zwar ein Werk voller Lebenskraft, Humor und Farbenpracht: „Die Meistersinger". Hier betrat Wagner wiederum eine neue Bahn; er schuf eine echte Volksoper, ein lebendiges Kulturbild mittelalterlichen Lebens, mit der populären Gestalt von Hans Sachs als Mittelpunkt. Er dachte nicht an die Aufführung — er schrieb es, weil er nicht anders konnte. Die Ausführung war von musikalischer Seite eine so außerordentliche, daß er gerade mit diesem Werke später die meisten Gegner besiegte. Er zeigte hier sich als so imponirender Musiker, als Meister des Kontrapunktes und der Form, als Beherrscher der schwierigsten musikalischen Technik, daß selbst seine ehemaligen Kollegen, die Kapellmeister, Respekt vor solchem Wissen und Können bekamen, das doch wieder zu ganz anderen, absolut neuen Resultaten führte.

Damit war Wagner auch Reformator des Stils der komischen Oper geworden, die in Deutschland ganz darnieder lag.

Inzwischen hatte er 1863 seine Nibelungendichtung (es war ein Buch von 443 Seiten) zum zweiten Male veröffentlicht. Das erste Mal war sie, nur als Manuskript gedruckt, nicht in die große Öffentlichkeit gelangt. Er schrieb ein Vorwort dazu, in welchem er nochmals seinen Plan darlegte, auch über das Bühnenfestspielhaus und das verdeckte Orchester, das er plante, Mittheilungen machte. Wagner erklärte nochmals, daß er seinen Plan nie aufgegeben habe, aber freilich jetzt nicht mehr hoffen dürfe, die Verwirklichung zu erleben. Es sei jetzt sogar fraglich, ob er Muße finden werde, die Komposition zu vollenden, die beim „Siegfried" still gestanden war. Auf eine Unterstützung seiner Pläne durch eine Vereinigung kunstliebender Freunde hoffe er nicht mehr. Ihm könne nur ein deutscher Fürst helfen, der durch eine Unterstützung seiner Pläne eine Stiftung gründen könne, die auf den deutschen Kunstgeschmack von großem Einfluß sein werde.

— „Wird dieser Fürst sich finden?" fragt R. Wagner in wahrhaft visionärer Glaubensstärke! „Im Anfang war die That!" —

— Und dieser Fürst fand sich — genau ein Jahr nach Veröffentlichung dieses Hilferufs eines schwer bedrängten Künstlerherzens. Es war der erstaunlichste Wendepunkt in des Meisters vielbewegtem Leben. Richard Wagner hat dieses Ereignis selbst ein Wunder genannt. Und es war auch ein Wunder!

Der jugendliche König Ludwig II. von Baiern gelangte plötzlich zur Regierung, und seine erste Regierungshandlung war, daß er R. Wagner nach München berief und ihm eine Stellung gab, die ihn, frei von allen Sorgen und allen Hindernissen, so schaffen und gestalten ließ, wie der Geist ihn trieb. König Ludwig war eingedenk des Wortes von Schiller:

„Der seltne Mann will seltenes Vertrauen,
Gebt ihm den Raum, das Ziel wird er sich setzen."

Und Er gab ihm den Raum — er schenkte ihm die Gunst Seines vollen Vertrauens, Seiner königlichen Freundschaft.

Die Erlebnisse Richard Wagner's in München, die Vorgänge, die sich an die dortigen Aufführungen seiner neuen Werke knüpften, sind noch lebendig in Aller Erinnerung. Der Meister hat in Baierns

Hauptstadt mehr Verständnis, mehr Verehrung und Förderung gefunden, als irgendwo; — aber an Hemmnissen, an Gegnern, an Verfolgung hat es ihm auch dort ebensowenig gefehlt! Seine Bahn ging hier, wie allerwärts, per aspera ad astra.

Es galt in München zunächst (1865), „Tristan und Isolde", dieses Schmerzenskind Richard Wagner's, zur Aufführung zu bringen. Auf des Meisters Vorschlag wurde Hans v. Bülow von Berlin zur Direktion eingeladen und als Hofkapellmeister, später auch als Direktor der neu gegründeten Musikschule, für München dauernd gewonnen. Die wundervolle Aufführung des in seiner Art einzigen Werkes, mit dem Ehepaar Schnorr in den Titelrollen, wurde epochemachend. Von London, Paris, St. Petersburg, Wien, Berlin ꝛc. kamen Wagner's Freunde herbei, um diese phänomenale Leistung zu sehen; denn es hatte sich der Glaube verbreitet, daß dieses Werk unausführbar sei. Nun erschien es vor einem erstaunten, theilweise entzückten, theilweise aber auch feindlich gesinnten Auditorium. Es hat sich dauernd bewährt, es bildet jetzt einen Glanzpunkt der Münchener Bühne — Dank den unvergleichlichen Leistungen des Vogl'schen Künstlerpaares — und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Münchener Aufführungen allein es gewesen sind, welche ein Jahrzehnt hindurch „Tristan und Isolde" auf der Bühne siegreich gehalten haben. Der Grund dafür war allerdings zunächst in dem durchaus neuen Stile zu suchen, in welchen sogar seine Verehrer sich erst einarbeiten mußten. Aber er lag nicht minder in der Schwierigkeit, für die Titelrollen Künstler zu finden, die ihre großen Aufgaben erschöpfend lösen konnten. Die „Meistersinger" bieten ebenfalls große Schwierigkeiten in der Ausführung; sie haben sich aber weit rascher verbreitet, ja sie sind (sogar schon in England) bereits populär geworden. Eine Hauptursache liegt darin, daß hier die entscheidende Partie des Hans Sachs von einem Bariton und nicht von einem Tenor darzustellen ist, und wir thatsächlich auf mindestens zehn, mit Stimme, Intelligenz und Darstellungstalent begabte Baritonsänger kaum einen gleichbegabten Tenoristen rechnen können! In der „Oper" genügte es, wenn der Sänger nur Stimme, die Sängerin Schule hatte; zur Interpretation Wagner'scher Kunstwerke gehört aber zugleich Intelligenz, Darstellungsgabe — und tiefe, leidenschaftliche Empfindung.

Auf „Tristan und Isolde" folgten Musteraufführungen vom

„Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", wie sie die Welt bis dahin noch nicht gesehen hatte. Wir dürfen nicht vergessen, daß Wagner, seit er Dresden verlassen, von aller Einwirkung auf die Bühnen entfernt geblieben war, daß er seinen „Lohengrin" niemals selbst einstudirt hatte. In München, wo durch die hohe Gunst seines königlichen Protektors ihm alle Mittel zur unbeschränkten Verfügung standen, konnte Wagner endlich einmal seine Intentionen voll verwirklicht sehen, unter der künstlerischen Mithilfe eines ausgezeichneten Sänger- und Orchesterpersonals und zweier Freunde, die ihn so vollkommen verstanden, wie Hans v. Bülow und Hans Richter. Diese Münchener Musteraufführungen wurden zur Norm für den Stil der Darstellung der Wagner'schen Werke überhaupt, der bis dahin — außer bei Liszt's Aufführungen in Weimar, hier aber auch nur musikalisch, nicht scenisch — überhaupt noch nirgends eine endgültige Feststellung hatte finden können. Wenn nach dieser Richtung für die besseren Bühnen jetzt ein bedeutender Fortschritt gegen früher zu konstatiren ist, so waren die Münchener Mustervorstellungen hiefür das Modell.

Zu Johannis 1868 erschienen die „Meistersinger" auf der Münchener Bühne — wiederum eine ideale Aufführung, ja vielleicht die idealste von allen, sowohl in der Besetzung (Fräulein Mallinger, Betz, Nachbaur, Schlosser, Hölzl) als in dem wunderbaren Ineinandergreifen sämmtlicher Kräfte zu einer Gesammtleistung, die dem Publikum — welches dem nationalen Stoffe sowohl, als dem lebensheiteren, farbenreichen Stile der „Meistersinger" viel näher stand, als der Tragödie verzehrender Liebesgewalt im „Tristan" — das, was R. Wagner unter dem Gesammtkunstwerk verstand, lebendig vor Augen führte. Das war kein Schauspiel, keine Oper, das war ein ideales Kulturbild, ein Stück des herrlichsten deutschen Lebens aus der mittelalterlichen Glanzzeit. — Das haben die Münchener Künstler auch sofort erfaßt; sie waren die ersten, welche den „Meistersingern" volles Verständnis, volle Sympathie entgegenbrachten, und die „Meistersinger" sind auch ein Liebling der Münchener geblieben.

Vor dem „Nibelungenring" hielt aber die Weiterentwicklung wieder still. Hier konnte selbst der königliche Wille nicht alle Hemmnisse beseitigen. Wagner hatte durch seine ganz exceptionelle Stellung, getragen von der höchsten Gunst und Gnade, sich in München viele persönliche Neider, aber auch principielle Gegner heraufbeschworen,

die in seiner Person ein Hindernis für ihre Pläne sahen. Es handelte sich hiebei keineswegs um Kunst-, sondern um Gunst- und Machtfragen. Politische und klerikale Motive traten hinzu — wir wollen an dem frischen Grabe des Meisters die Erinnerung an jene Verirrungen und Verwirrungen nicht wieder lebendig machen — genug, Wagner hatte nicht Lust, solchen Intriguen Stand zu halten. Wo man ihn nicht verstand, zog er sich zurück — jetzt konnte er das ruhig abwarten. Er ging wieder in die Schweiz — diesmal nach Luzern — um den „Nibelungenring“ zu vollenden, der seit zehn Jahren nicht weiter gediehen war, jetzt aber vollendet werden konnte und mußte, Dank der königlichen Huld, welche R. Wagner die Mittel hiezu gewährte.

In jene idyllische, friedliche Zeit in der reizend gelegenen Villa Triebschen bei Luzern, fällt die Verheirathung Richard Wagner's mit Cosima Liszt. Von seiner ersten Gattin hatte R. Wagner, seitdem er nach Deutschland zurückkehren durfte (1861), getrennt gelebt; Minna Wagner hatte sich zunächst in Weimar, dann in Dresden niedergelassen, wo sie 1864 starb.

Cosima Liszt kannte R. Wagner schon seit ihrer Verheirathung mit Hans von Bülow, wo das junge Ehepaar auf seiner Hochzeitsreise (im August 1857) den Meister in Zürich aufgesucht hatte. Zur näheren Bekanntschaft hatte indessen erst die Übersiedlung Hans von Bülow's nach München (1864) geführt, wo im stäten Verkehr mit R. Wagner sich bald die innigste Sympathie, und in weiterer Folge eine leidenschaftliche Neigung entwickelte, welche schließlich zur Trennung Cosima's von Hans von Bülow und zur Vermählung mit Richard Wagner (1870) führte.

Wie man auch über diese persönlichen Beziehungen denken mag — soviel ist gewiß, daß diese Ehe für R. Wagner zu einer Quelle des Glücks, zum Segen für sein künstlerisches Schaffen ward. Die Wohlthat einer harmonischen Häuslichkeit, eines auf innigstem Verständnis und unbegrenzter Verehrung basirten Zusammenlebens hatte der Meister während seines unruhvollen Lebens in seiner ersten Ehe nie gekannt. Jetzt lebte er zum ersten Male in einem glücklichen Familienkreise, an der Seite einer geistvollen, hochbegabten Frau, die Alles von ihm fern hielt, was ihn äußerlich beunruhigen, oder im inneren Gestalten stören konnte; die ihn verstand, wie Niemand, und seine treueste Beratherin und Helferin war.

Und als nun in Triebschen der kleine Siegfried geboren ward, da war dieses häusliche Glück ein vollkommenes. Das reizende „Siegfried-Idyll“, welches der Meister in jenen sonnigen Tagen zum Geburtstage seiner Gattin komponirte, sagt uns mehr, als alle Worte, was er damals empfand. — Die Komposition des „Siegfried“ wurde auch so schnell gefördert, daß dieser Theil der Nibelungen-Tetralogie um die Zeit der Geburt von Wagner's Sohn vollendet und unmittelbar darauf die der „Götterdämmerung“ in Angriff genommen wurde.

Als nunmehr dieses nationale Riesenwerk seiner Vollendung sich näherte; als die Zeit kam, wo sein Schöpfer ernstlich daran wieder denken durfte, wie und wo er es zur Aufführung bringen könnte — da war es auch mit der Triebschener Idylle zu Ende. R. Wagner mußte zu neuen Kämpfen abermals in die Welt hinaus. Denn er hielt unerschütterlich fest an seinem Plane, die „Nibelungen“ nicht auf den gewöhnlichen Operntheatern zur Aufführung zu bringen, sondern dafür ein eigenes Festspielhaus zu gründen. „Tristan und Isolde“ und „Meistersinger“ hatte er den Bühnen überlassen müssen, die sich langsam und zögernd genug dazu entschlossen. Seine „Nibelungen“ aber wollte er den Bühnen nicht freigeben. Dieses Nationalwerk sollte ganz so, wie er seit nunmehr einem Vierteljahrhundert plante, oder gar nicht zur Aufführung kommen. Damit war es auch für München unmöglich geworden. Denn gegen ein Festspielhaus in München erhob sich eine allgemeine, nicht zu überwindende Opposition; man erklärte die Kosten für unerschwinglich. In dieser für ihn so wichtigen Frage fand der Meister auch jetzt noch das allerwenigste Verständnis.

Hier war nun der Punkt, wo die Wagner-Vereine einsetzten, die sich nach dem Vorgange Mannheims (Emil Heckel) bildeten, um die Erbauung eines Festspielhauses und die Aufführung des Nibelungenwerkes zu fördern. Die pekuniären Mittel, welche diese Vereine aufbrachten, konnten natürlich dazu nicht ausreichen; aber sie bildeten doch die Grundlage zur Ausführung, und ihr moralischer Einfluß war auch nicht gering anzuschlagen. Wagner wählte Baireuth als Ort für seine Festspiele. Er hatte zuerst geglaubt, das dortige alte markgräfliche Theater, das eine außergewöhnlich große Bühne hat, hierzu verwenden zu können; aber der Zuschauerraum war viel zu klein, die Bauart veraltet; er mußte diesen Plan

aufgeben. Die städtischen Behörden von Baireuth hatten jedoch mit richtigem Blick die großen Vortheile erkannt, die der alten oberfränkischen Residenz daraus erwachsen mußten, wenn Wagner seine Wirksamkeit dorthin verlegte. Sie boten ihm daher alle Vortheile an, die in ihrer Macht standen, offerirten ihm einen Bauplatz, das Baumaterial zum Theater, ebenso einen Bauplatz für sein Wohnhaus. Dies bestimmte Wagner zum Bleiben. An seinem Geburtstage, (22. Mai) 1872, legte er den Grundstein zu seinem Theater. Eine musikalische Feier war damit verbunden, bei welcher er eine Aufführung der Neunten Symphonie Beethoven's leitete, wie wir sie vollendeter niemals gehört haben.

Die Wahl gerade dieses Werkes war eine symbolische. Wagner hatte ausgesprochen, die letzte Symphonie Beethoven's sei die symbolische Erlösung der Musik aus ihrem specifischen Elemente zur gemeinsamen Kunst, d. h. der Kunst, zu deren Kultus das Baireuther Festspielhaus eben errichtet werden sollte. — Daß Richard Wagner dieselbe musikalische Feier mit seinem „Kaisermarsch", unter Betheiligung eines großen Chors, einleitete, war gleichfalls eine wohlbedachte Wahl. Echt national, echt deutsch sollte der Geist sein, der hier walten würde.

Der Theaterbau verschlang (wie überall) viel mehr Mittel, als man berechnet hatte. Die dekorative Ausstattung, die Kostüme für vier Abende erforderten überdies noch große Summen. Mit den von den Wagner-Vereinen durch die Patronatsscheine rc. aufgebrachten Mitteln allein war dies nicht durchzuführen; das Unternehmen wäre ins Stocken gerathen, wenn König Ludwig durch seine Großmuth nicht abermals alle Hindernisse beseitigt hätte. Ihm gebührt auch hier das Hauptverdienst.

So kamen denn die merkwürdigen Augusttage des Jahres 1876 heran. Die vorzüglichsten Künstler Deutschlands waren auf der Bühne, wie im Orchester vereinigt, um das Riesenwerk der „Nibelungen" zur Ausführung zu bringen. Die Eindrücke, die wir dort empfingen, waren außerordentlich und bleiben unvergeßlich. Eine epochemachende Künstlerthat vollzog sich vor unseren Blicken; das scheinbar Unmögliche war hier geleistet. Wagner feierte den größten Triumph seines Lebens. Fast alle deutschen Fürsten waren seine Gäste, Ihre Majestäten der Deutsche Kaiser und König Ludwig von Baiern an der Spitze; die Intelligenz von ganz Europa war ver-

treten, auch Amerika sandte viele Gäste, Brasiliens Kaiser unter ihnen. Es war ein neues Olympia.

Was wir dort sahen und hörten, war alles neu: das amphitheatralische Festspielhaus in seiner edlen klassischen Einfachheit des Stils, und seiner technischen und akustischen Mustergültigkeit; das unsichtbare Orchester mit seiner wunderbaren Klangwirkung; der Stil der musikalischen Ausführung und dramatischen Darstellung — und vor Allem das Werk selbst, mit seiner großartigen Anlage und Ausführung. Nun erst erkannten Alle vollständig, was Wagner unter Gesammtkunst verstand; hier war in der That die Geburtsstätte einer „neuen Kunst“, von der wir mit Stolz empfanden, daß sie eine echt nationale sei, die nur aus dem deutschen Geiste hervorgehen konnte. War es doch auch die altgermanische Sagenwelt, die Götterlehre unserer Ahnen, die uns hier zum ersten Male in einem großartigen Gesammtbilde vorgeführt wurde, ebenso wie einst die hellenischen Götter und Heroen dem versammelten Volke Griechenlands in Olympia erschienen waren.

Der Gedanke war groß, die Ausführung war es nicht minder; aber der hellenische Geist lebte nicht mehr im Volke. Anstatt dem Schöpfer dieses Werkes, dieser Festtage volle Dankbarkeit und Anerkennung entgegen zu bringen, begannen sofort wieder die negirenden Geister, die nüchternen Realisten, die Zweifler und Tadler ihre kleinliche Arbeit der Unterminirung. Hatte man die erste große künstlerische That nicht hindern können, so sollte wenigstens die alljährliche Wiederholung, die Wagner geplant hatte, unmöglich gemacht werden. Dies gelang auch, unterstützt durch das Deficit, das dieses gewaltige Unternehmen unausbleiblich nach sich ziehen mußte; unterstützt auch durch die bedenkliche politische Lage der letzten siebziger Jahre, in welchen Europa zwischen Krieg und Frieden schwebte, und Finanzkrisen ausbrachen, die für ein großes Kunstunternehmen keine Unterstützung, ja kaum das nöthige Interesse aufkommen ließen.

Der hochbedeutende Plan Wagner's, eine Schule in Baireuth zu errichten, welche in Verbindung mit seinem Theater und unter seiner persönlichen Leitung die Pflanzstätte des neuen Kunststils werden sollte — ein Gedanke, der von den weittragendsten Folgen für die weitere Kunstentwickelung sein mußte, da es sich hier um Musteraufführungen, nicht nur Wagner'scher Werke, sondern auch von In-

strumental- und Opernwerken aller großen deutschen Meister handelte, — dieser Plan mußte aus Mangel an Mitteln aufgegeben werden; der neuorganisirte Patronatverein (1878) erwies sich als zu schwach hiezu. Wagner mußte sich mit schwerem Herzen zu jener Koncession bequemen, die er früher so energisch zurückgewiesen hatte: er mußte, um das Deficit zu decken und Mittel zur Erhaltung und Fortführung seiner Festspiele zu gewinnen, die „Nibelungen“ freigeben.

Nun aber geschah das Unglaubliche, daß eine leistungsfähige Bühne nach der anderen (darunter selbst kleine, wie Schwerin, Braunschweig, Weimar) sich an die Aufgabe wagten, das Nibelungenwerk aufzuführen. Über ein Dutzend Bühnen sind Baireuth nachgefolgt, natürlich mit mehr oder weniger großem Gelingen, theilweise auch nur mit äußerster Anstrengung aller Kräfte, aber sie führten es doch durch. Es war dies der glänzendste Beweis, wie durchgreifend Baireuth sofort gewirkt, wie über alles Erwarten schnell der neue Wagner'sche Stil sich Bahn gebrochen hatte, und zwar gerade durch das allerschwierigste Werk. Und als nun der kühne Unternehmer Angelo Neumann die Dekorationen und Kostüme von Baireuth ankaufte, um mit Hilfe vortrefflicher Künstler ein Wandertheater einzurichten, und aller Orten, wo das Nibelungenwerk noch unbekannt war, dasselbe zur Aufführung zu bringen, nicht nur in Deutschland, sondern auch in England — Skandinavien, Paris, Italien, Amerika hat er gleichfalls ins Auge gefaßt — und als man nun mit Erstaunen sah, wie dieses Unternehmen wirklich prosperirte — da hatte Wagner einen Sieg erfochten, an den er selbst nicht geglaubt hatte. Sein Nibelungenwerk zog durch die civilisirte Welt. Zu dem Volke, das nicht zu den „Nibelungen“ hatte herbeikommen wollen, waren die „Nibelungen“ nun selbst hinausgegangen, und predigten aller Orten das Evangelium vom Wagner'schen Ideale des Gesammtkunstwerks. — — —

Richard Wagner erzählt uns in seinen Lebenserinnerungen, daß bei seiner Geburt die Norne ihm die, vom König Wiking einst verschmähte Gabe — „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“, in die Wiege gelegt habe. Diese viel verkannte Gabe, „durch die allein wir einst Alle Genie's werden könnten“ — habe ihn nie verlassen, und das Leben, die Kunst, und er selbst seien durch sie seine einzigen Erzieher geworden.

Wir kennen auch in der That keinen Tonkünstler nach Beetho-

ven, welcher so wie Wagner unablässig immer höher gestrebt hat, der mit keinem Werke seine Entwicklung für geschlossen erachtete, sondern immer Vollkommeneres, immer Neues ersann. Kaum war sein durch ein Vierteljahrhundert angestrebtes Ziel erreicht, kaum war das Nibelungenwerk der deutschen Nation geschenkt, so begann er schon die Ausführung des „Parsifal".

Um die Bedeutung dieses Werkes ganz zu verstehen, denken wir an Wagner's Endziel: eine Wiedergeburt der klassischen Tragödie im Geiste der modernen Kunst, eine Vereinigung der Schwesterkünste zu einem Gesammt-Kunstwerke. Hiefür hatte er den Stil erst neu zu schaffen, und er hat ihn geschaffen. Mit diesem völlig neuen, gewaltigen Kunstmittel ausgerüstet, konnte er der Nation nun erst die Kunstwerke geben, die ihm immer als Ideal vorgeschwebt hatten — Kunstwerke, die auf nationalem Boden stehen, die stofflich aus dem Volksgeiste herausgeboren sind, um wiederum von der Bühne herab auf den Volksgeist zu wirken.

Die Mythe mit ihrer poetischen Symbolik, die Sage, die uns die tiefsten Probleme im volksthümlichen Gewande veranschaulicht, die nur den rein menschlichen Inhalt auffaßt, das war und bleibt die Stoffwelt für die echt nationale Kunst.

Kannten nun die Hellenen nur einen Sagenkreis, den ihrer eigenen Götter- und Heroenwelt, so finden wir in unserer modernen Welt deren zwei verschiedene: den altgermanisch-heidnischen und den christlichen. Im Mittelalter berührten sich beide und gingen in einander über. Den altgermanisch-heidnischen Mythos, nicht wie ihn das mit christlichen Elementen bereits durchdrungene „Nibelungenlied" verarbeitet hat, sondern wie wir ihn in der uralten „Edda" noch unverfälscht finden, führte Wagner in seinem Nibelungenwerke zum ersten Male vor.

Die Wirkung, die er mit seinem Kunstwerke erzielte, zeigt sich in dem regen Interesse, das gegenwärtig für unsere altnordische Mythologie allenthalben, in der bildenden Kunst, in der Dichtkunst, auf der Bühne, im Publikum sich kundgiebt. Und diese Theilnahme ist noch ebenso im Wachsen, wie die Wirkung des Wagner'schen Kunstwerks selbst.

Ferner sehen wir, wie R. Wagner die schönsten Blüthen deutscher mittelalterlicher Dichtung, zunächst die volksthümlichen Sagen von Tannhäuser und Lohengrin, für die Bühne dauernd

gewann, und sodann aus Gottfried's von Straßburg Meistersang „Tristan und Isolde“ das Reinmenschliche, symbolisch erfaßt, für die Bühne neu gestaltet und hier zum ersten Male sein Princip der Vereinigung der Künste, speciell der innigsten Vermählung von Poesie und Musik, mit erstaunlicher Konsequenz durchführt.

Um sich dem Volke noch unmittelbarer zu nähern und hier gleichsam an der Quelle des Volksgeistes selbst zu schöpfen, dichtet er nunmehr die „Meistersinger“ nach einem selbsterfundenen Stoffe, und gruppirt das mittelalterliche Volksleben aus der schönsten Blüthezeit der Renaissance um die populärste Gestalt des alten Nürnberger Künstlerkreises, um Hans Sachs. Die Poesie und Farbenfülle der Renaissance zeichnet er in seinem neuen Kunststil in unvergleichlicher Weise.

Und nun brachte er uns „Parsifal“, eine der schönsten Blüthen des mystischen Sagenkreises vom heiligen Gral, und damit eine Dichtung, welche den reinsten christlichen Geist athmet. „Parsifal“ ist die Darstellung des christlichen Mysteriums der Erlösung durch die göttliche Liebe und den beseligenden Glauben. In der „Götterdämmerung“ der Nibelungen bricht die heidnische Welt zusammen, ihre Heroen und ihre Götter vernichten sich selbst. Im „Parsifal“ sehen wir die sündige Menschheit entsühnt durch die christliche Heilslehre.

Welche erhebende Wirkung dieses Werk auf alle geübt hat, die es in Baireuth gesehen, können thatsächlich nur diejenigen vollkommen verstehen, welche es eben selbst dort miterlebten. Das Studium von Dichtung und Partitur, die Bekanntschaft durch Konzert-Aufführungen und eingehende Vorträge — dies alles zusammen ist nicht im Stande, ein blasses Bild der Gesammtwirkung zu schaffen. Der Zauber liegt in der Macht des Gesammtkunstwerkes und in der Kunst der idealen Darstellung desselben. Wer es erlebte, der weiß, daß in Baireuth in der That jenes Theater erstanden ist, das R. Wagner vor 30 Jahren im Geiste erschaute — ein Theater, welches dem Geistesleben der modernen Kultur ebenso entspricht, wie das griechische Theater dem griechischen Geiste entsprochen hat. — Und mit dieser nationalen Wiedergeburt der Kunst

wird der Name Richard Wagner's untrennbar verbunden sein für alle Zeiten.

Als aber nun

„Höchsten Heiles Wunder,
Erlösung dem Erlöser"

von den unsichtbaren Stimmen aus der Höhe zum letzten Male in Baireuth ertönte — wer hätte damals gedacht, daß es zum letzten Male sei, daß sein Schöpfer diesen Sang vernommen? Wohl hatte er sein höchstes Ziel erreicht — doch seine Kraft war auch zu Ende. Mitten im Siege ward er dahingerafft — ein schönes, beneidenswerthes Los!

Was aber sollen wir thun, um sein Gedächtnis unter uns, seiner würdig, lebendig zu erhalten? Die Antwort liegt in dem einen Worte: „Baireuth".

Weßhalb ging unser Meister nach Baireuth? Wozu errichtete er sein Festspielhaus dort? Wofür hat er seinen Schwanengesang, „Parsifal", bestimmt?

Sollen wir das, wonach er dreißig Jahre gestrebt, wonach er fast übermenschlich gerungen, und was er endlich zum Staunen der Welt erreichte — sollen wir dieses Nationalwerk wieder aufgeben? Sollen wir das Festtheater verödet stehen, als Ruine verfallen, es ruhig geschehen lassen, daß es eines Tages auf den Abbruch verkauft wird?

Das wäre doch eine Schmach für die deutsche Nation! Schon der Gedanke ist empörend.

Jetzt rächt es sich, daß man im deutschen Vaterlande allenthalben die Hände müßig in den Schoß gelegt und neugierig zugeschaut hat, was aus dem Baireuther Unternehmen wohl werden würde; ob der Meister es durchführen könnte — ohne daß man ihm hilft!

Vergessen wir es nie: wäre nicht König Ludwig von Baiern — Er allein — mit seinem erhabenen Blick für die Größe der Mission der Wagner'schen Kunst als hochherziger Helfer in der Noth

erschienen, so stände das Baireuther Festtheater heute noch nicht; so hätten wir niemals die „Nibelungen“, niemals den „Parsifal“ dort, noch irgendwo gesehen.

Nun sein Schöpfer todt ist, erkennt man freilich allgemein den unersetzlichen Verlust, denkt an die versäumte Pflicht, und möchte zur Sühne Alles nachholen. Was aber ist denn noch nachzuholen?

Denkmäler will man ihm errichten! Sieben Projekte auf einmal sind aufgetaucht. Leipzig, dem Geburtsorte des Meisters, der Vieles an ihm gut zu machen hat, gebührt hier natürlich der Vorrang. Wir halten es für ganz selbstverständlich, daß Leipzig seinem größten Sohne ein Denkmal setzt. Daß man auch in den drei Städten, wo er persönlich gewirkt — in Dresden, München und Baireuth — daran denkt, ist ebenso natürlich.

Aber diese Denkmäler kommen zeitig genug, sie kommen auch ganz sicher. Vor Allem gilt es, die Kräfte nicht zu zersplittern, die Mittel nicht voreilig zu erschöpfen.

Richard Wagner hat sich schon selbst ein Denkmal errichtet: es steht in Baireuth. Dieses Festtheater in seinem Sinne zu erhalten, in seinem Geiste fortzuführen, durch pietätvollste Aufführung von des Meisters Werken, muß unser nächstes Ziel sein.

Daß für dieses Jahr die „Parsifal“-Aufführungen für Baireuth, ganz so wie der Meister sie geplant hat, gesichert sind, ist bereits bekannt. Es war dies ein Ehrenpunkt für alle Mitwirkenden. — Diese Aufführungen werden die würdigste Todtenfeier unseres Meisters sein.

Aber damit darf es in Baireuth nicht zu Ende sein. „Parsifal“ war vom Meister selbst nur für Baireuth bestimmt, und daran soll man auch nach seinem Tode festhalten. Er hat es ein „Bühnen-Weih-Festspiel“ genannt und bezeichnete es damit als exceptionelles Kunstwerk, aus dem die Theaterdirektoren kein Zug- und Kassenstück machen sollen. Wie jedes richtige Gefühl sich dagegen sträubt, daß die Oberammergauer Passionsspiele in der Welt verbreitet werden, und von Bühne zu Bühne ziehen — ebenso widerstrebt es uns, das Liebesmahl der Gralsritter, die Verkündung der göttlichen

Heilslehre, die Charfreitagsfeier, im Wochenrepertoire jedes beliebigen Theaters abgespielt zu sehen.

Für Baireuth wurde dieses einzige Werk geschaffen, und dort soll es unantastbar bleiben. Auch praktische Gründe müssen dazu bestimmen. Denn wenn man das Baireuther Festspielhaus intakt erhalten will — und das nehmen wir als selbstverständlich an —, so muß man auch ein Werk haben, das dort allein zu sehen ist. Die „Nibelungen" gingen für Baireuth verloren; läßt man auch „Parsifal" in die Welt hinausziehen, so ist der Fortbestand der Baireuther Festspiele nicht nur gefährdet, sondern fast unmöglich. Denn was das Publikum schließlich auf allen Theatern wird sehen und hören können, das wird es nicht in Baireuth aufsuchen wollen.

Denken wir aber daran, daß der Meister in Baireuth auch eine Schule errichten wollte, eine Schule für seinen dramatischen Stil, für die Auffassung und Vorführung der dramatischen und instrumentalen Meisterwerke unserer größten Geister. Man möge also, dies in Ehren haltend, auch in diesem Sinne dort wirken; man möge sämmtliche Werke des Meisters, zunächst „Tristan" und die „Nibelungen", in Musteraufführungen uns vorführen, vereint mit den dramatischen Meisterwerken Gluck's, Mozart's, Beethoven's, Weber's — so wie er es plante 1878 — und daran abwechselnd Musikfeste in seinem Sinne reihen, um das Interesse immer lebendig zu erhalten. — Dies Alles gehört zur Schule, dies Alles erhält sein Gedächtnis unter uns lebendig.

An künstlerischen Kräften zur Leitung und Ausführung ist glücklicherweise kein Mangel. Dafür hat der verewigte Meister in Baireuth selbst schon Schule gemacht. Und was die Geschäftsleitung betrifft, so ist diese die naturgemäße Aufgabe der Stadt Baireuth, die schon im eigenen Interesse alle Kräfte anstrengen wird. Der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele hat bereits zweimal gezeigt, daß er seiner schwierigen Aufgabe gewachsen ist.

Nur einen Fonds haben wir zu sammeln, einen unantastbaren Grundstock, hoch genug, um aus seinen Zinsen das Unternehmen dauernd zu sichern. Dahin müssen wir unsere Bestrebungen richten,

unsere Kräfte koncentriren. Das Weitere wird in Baireuth zu beschließen sein, wenn wir in diesem Sommer dort versammelt sein werden.

Bis dahin wird auch König Ludwig von Baiern Seinen Willen kundgegeben haben, den wir unter allen Umständen zu ehren und zu befolgen haben werden. Denn wie ohne Ihn Baireuth nicht entstanden wäre, würde es ohne Ihn auch nicht zu erhalten möglich sein.

Was Richard Wagner's königlicher Freund für den Lebenden gethan, das wird Er, dem Geschiedenen zu Ehren, auch festhalten und in seinem Geiste weiter lenken.





Musikalisch-dramatische Werke.

Originalausgaben (Folio) in gleichartigen Einbänden.

Vollständige Klavierauszüge mit Text. 302 M 50 Pf

		M	Pf
I.	Rienzi, Band I und II [Fürstner]	34	—
II.	Der fliegende Holländer [»]	19	—
III.	Tannhäuser [»]	24	—
IV.	Lohengrin [Br. u. H.]	26	—
V.	Tristan und Isolde [»]	32	—
VI.	Meistersinger [Schott]	33	50
	Der Ring des Nibelungen [Schott]	102	—
VII.	Das Rheingold. (Vorabend.)	18	75
VIII.	Die Walküre. (1. Tag.)	24	—
IX.	Siegfried. (2. Tag.)	27	25
X.	Götterdämmerung. (3. Tag.)	32	—
XI.	Parsifal. [Schott]	32	—

Klavierauszüge zu 2 Händen ohne Text. 188 » 75 »

		M	Pf
I.	Rienzi [Fürstner]	19	—
II.	Der fliegende Holländer [»]	17	—
III.	Tannhäuser [»]	17	—
IV.	Lohengrin [Br. u. H.]	17	—
V.	Tristan und Isolde [»]	23	—
VI.	Meistersinger [Schott]	19	75
	Der Ring des Nibelungen [Schott]	76	—
VII.	Das Rheingold. (Vorabend.)	12	50
VIII.	Die Walküre. (1. Tag.)	16	75
IX.	Siegfried. (2. Tag.)	19	75
X.	Götterdämmerung. (3. Tag.)	27	—

Klavierauszüge zu 4 Händen ohne Text. 230 » 25 »

		M	Pf
I.	Rienzi [Fürstner]	22	—
II.	Der fliegende Holländer [»]	20	—
III.	Tannhäuser [»]	22	—
IV.	Lohengrin [Br. u. H.]	23	—
V.	Tristan und Isolde [»]	32	—
VI.	Meistersinger [Schott]	27	25
	Der Ring des Nibelungen [Schott]	84	—
VII.	Das Rheingold. (Vorabend.)	20	—
VIII.	Walküre. (1. Tag.)	22	—
IX.	Siegfried. (2. Tag.)	20	—
X.	Götterdämmerung. (3. Tag.)	22	—

Volksausgaben (gr. 8.) in gleichartigen Einbänden.

Vollständige Klavierauszüge mit Text.

Rienzi [Fürstner]	17	*M* —	*Pf*
Der fliegende Holländer [»]	12	» —	»
Tannhäuser [»]	14	» —	»
Meistersinger. Erleichterte Ausg. von R. Kleinmichel. [Schott] kl. 4.	17	» —	»
Lohengrin [Br. u. H.]	7	» 50	»
Tristan und Isolde [»]	11	» 50	»
Tristan and Isolde. Ausgabe für England. Text von Corder. [»]	11	» 50	»

Der Ring des Nibelungen.

Erleichterte Ausgabe von R. Kleinmichel. kl. 4. [Schott.]

Das Rheingold. (Vorabend.)	12	» —	»
Die Walküre. (1. Tag.)	14	» —	»
Siegfried. (2. Tag.)	17	» —	»
Götterdämmerung. (3. Tag.)	17	» —	»

Klavierauszüge zu 2 Händen ohne Text.

Rienzi [Fürstner]	8	» 50	»
Der fliegende Holländer [»]	7	» 50	»
Tannhäuser [»]	9	» 50	»
Lohengrin mit Text [Br. u. H.]	6	» 50	»
Tristan und Isolde mit Text [»]	9	» 50	»

Für Gesang.

Album. Band I. (Aus Opern.) 8. [Fürstner]	5	» —	»
—— Band II. (Lieder.) 8. [»]	3	» —	»
Lyrische Stücke aus Lohengrin. 4. [Br. u. H.]	5	» —	»

Für Klavier zu 2 Händen.

Album. (Aus Opern und Lieder.) 8. [Fürstner]	5	» 50	»
Lyrische Stücke aus Lohengrin. (Jadassohn) 4. [Br. u. H.]	4	» —	»

Tonbilder mit erläuterndem, unterlegtem und verbindendem Texte. 4. [Schott.]

I. Das Rheingold. (Vorabend.)	8	» 25	»
II. Die Walküre (1. Tag.)	15	» 50	»
III. Siegfried. (2. Tag.)	12	» —	»
IV. Götterdämmerung. I. Theil (3. Tag.)	8	» —	»
II. Theil (3. Tag.)	10	» —	»

Transcriptionen aus Richard Wagner's Opern von Franz Liszt. (Rienzi, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde.) 4. [Br. u. H.]	7	» —	»

Schriften und Dichtungen.

gr. 8. 9 Bände in stilvollen Einbänden. à 6 *M*.

[E. W. Fritzsch.]

Erster Band.

Vorwort zur Gesammtausgabe. — Einleitung. — Autobiographische Skizze (bis 1842). — „Das Liebesverbot“. Bericht über eine erste Opernaufführung. — Rienzi, der letzte der Tribunen. — Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841): 1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. 2. Ein Ende in Paris. 3. Ein glücklicher Abend. 4. Ueber deutsches Musikwesen. 5. Der Virtuos und der Künstler. 6. Der Künstler und die Oeffentlichkeit. 7. Rossini's „Stabat mater“. — Ueber die Ouvertüre. — Der Freischütz in Paris (1841). 1. „Der Freischütz“. An das Pariser Publikum. 2. „Le Freischutz“. Bericht nach Deutschland. — Bericht über eine neue Pariser Oper („La Reine de Chypre“ von Halévy). — Der fliegende Holländer.

Zweiter Band.

Einleitung. — Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. — Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. — Rede an Weber's letzter Ruhestätte. — Gesang nach der Bestattung. — Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu. — Lohengrin. — Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage. — Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. — Siegfried's Tod. — Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Capelle in Dresden. — Entwurf der Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande. — Die Kunst und die Revolution. — Das Kunstwerk der Zukunft. — „Wieland der Schmiedt“, als Drama entworfen. — Kunst und Klima. — Oper und Drama, erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik.

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. — Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande. — Ueber die „Goethestiftung“. Brief an Franz Liszt. — Ein Theater in Zürich. — Ueber musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrif für Musik“. — Das Judenthum in der Musik. — Erinnerungen an Spontini. — Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer. — Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“. — Ueber die Aufführung des „Tannhäuser“. — Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer“. — Programmatische Erläuterungen: 1. Beethoven's „heroische Symphonie“. 2. Ouvertüre zu „Koriolan“. 3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer“. 4. Ouvertüre zu „Tannhäuser“. 5. Vorspiel zu „Lohengrin“. — Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W. — Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel: Erster Tag: Die Walküre. Zweiter Tag: Siegfried. Dritter Tag: Götterdämmerung. — Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

Siebenter Band.

Tristan und Isolde. — Ein Brief an Hector Berlioz. — „Zukunftsmusik“. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung meiner Operndichtungen. — Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris. (Brieflich.) — Die Meistersinger von Nürnberg. — Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht. — Ueber Staat und Religion. — Deutsche Kunst und deutsche Politik. — Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. — Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. — Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama". — Censuren. Vorbericht. 1. W. H. Riehl. 2. Ferdinand Hiller. 3. Eine Erinnerung an Rossini. 4. Eduard Devrient. 5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik". — Ueber das Dirigiren. — Drei Gedichte. 1. Rheingold. 2. Bei Vollendung des „Siegfried". 3. Zum 25. August 1870.

Neunter Band.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871). — Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier. — Erinnerungen an Auber. — Beethoven. — Ueber die Bestimmung der Oper. — Ueber Schauspieler und Sänger. — Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's. — Sendschreiben und kleinere Aufsätze: 1. Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler. 2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen. 3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna. 4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna. 5. An Friedrich Nietzsche, ord. Professor der classischen Philologie in Basel. 6. Ueber die Benennung „Musikdrama". 7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin. — „Bayreuth": 1. Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten. 2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben. — Inhaltsübersicht der „Gesammelten Schriften und Dichtungen". — Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

Textbücher.

Der Ring des Nibelungen. 4 Theile in 1 Bande. *[Schott.]* 4 *M* 20 *Pf*.

Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek.

Nach den vorliegenden Originalien
zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesammte
insbesondere deutsche

Wagner-Litteratur

bearbeitet und veröffentlicht von **N. Oesterlein.**
n. 13 *M* 50 *Pf*.

Wagner-Katalog.

Chronologisches Verzeichnis
der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke etc.
nebst biographischen Notizen.

Zusammengestellt von **E. Kastner.** *[André.]* 6 *M* —.

Biographieen und **Portraits** siehe Schlussseite.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG.

Lohengrin — Tristan und Isolde — Liebesmahl der Apostel — Faust-Ouverture — Klavier-Kompositionen

(Original-Werke und Bearbeitungen).

Biographieen — Portraits.

Lohengrin.

Romantische Oper in drei Akten.

Partitur: Preis nn. 108 M.

Für das Pianoforte zu zwei Händen.

		ℳ	₰
Klavierauszug ohne Text von F. L. Schubert bearbeitet. 4°		15	—
Derselbe mit Beifügung der Texteswort und scenischen Bemerkungen. Schubert-Hermann. gr. 8. (V. A. Nr. 302)	n.	5	—
Vorspiel (Ouverture)		—	50
Einleitung zum dritten Akt		—	75
Lohengrin's Ankunft: »Nun sei bedankt mein lieber Schwan«		—	50
Lyrische Stücke für eine Singstimme ausgezogen und eingerichtet vom Componisten, übertr. von S. Jadassohn. Nr. 1—9	à	—	50
Dieselben komplet	n.	2	—
Potpourri		2	—
Cramer, H., Motive aus Lohengrin in Form einer leichten Phantasie		1	75
Gariboldi, G., Op. 202. Lohengrin. Paraphrase		1	50
Hamm, J. V., Marsch nach Melodien aus Lohengrin		—	50
Heintz, A., Angereihte Perlen daraus, für das Pianoforte zusammengefügt. 3 Hefte.	à	2	—
Jaëll, A., Op. 142. Scène du Cygne et Final du 1er Acte. Transcription		4	—
Krug, D., Op. 66. Illustrations du Lohengrin. 2 Tableaux mélodiques et brillants. Nr. 1. 2.	à	2	—
Krüger, W., Op. 106. Transcription-Fantaisie sur le Bacchanale et le Chœur des Fiançailles. Nouvelle Édition		2	—
Liszt, F., Aus Lohengrin.			
Nr. 1. Festspiel und Brautlied. Neue umgearbeitete Ausgabe		3	—
Nr. 2. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa		1	50
—— 2 Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin.			
Nr. 2. Elsa's Brautzug zum Münster		1	—
Röhr, L., Reminiscences de l'Opéra Lohengrin		2	50
—— Op. 26. Elsa. 2 Improvisationen über Melodien der Elsa. Nr. 1. 2.	à	2	—
Wachtmann, C., Marches célèbres. Transcriptions faciles sans Octaves.			
Nr. 8. Les Noces d'Elsa de l'Opéra Lohengrin		1	—

Für das Pianoforte zu vier Händen.

		ℳ	₰
Klavierauszug von F. L. Schubert bearbeitet		21	—
Vorspiel (Ouverture)		—	75
Einleitung zum dritten Akt		1	—
Lyrische Stücke. Übertragen von S. Jadassohn. Nr. 1—9 à 50 ₰ bis		1	—
Dieselben komplet. (V.-A. Nr. 493)	n.	2	50
Potpourri		2	50
Brissler, F., Marsch nach Melodien daraus		—	75
Cramer, H., Motive aus Lohengrin in Form einer leichten Phantasie		2	25

Für das Pianoforte zu vier Händen.

	ℳ	Pf
Liszt, F., Aus Lohengrin		
Nr. 1. Festspiel und Brautlied, arrangirt von A. Horn	3	50
Nr. 2. Elsa's Traum u. Lohengrin's Verweis an Elsa, arrang. von A. Horn	2	—
—— 2 Stücke a. Tannhäuser und Lohengrin. Nr. 2. Elsa's Brautzug zum Münster, arr.	1	50
Röhr, L., Reminiscences de l'Opéra Lohengrin, arrangirt	3	50
Rummel, J., Duo über Motive aus Lohengrin	3	—
Schubert, F. L., Charakteristische Tonbilder, vier Transcriptionen daraus	3	—

Für zwei Pianoforte zu acht Händen.

	ℳ	Pf
Vorspiel (Ouverture)	1	50
Hermann, Fr., Drei Stücke aus der Oper Lohengrin.		
Nr. 1. Zug der Frauen zum Münster	1	50
Nr. 2. Einleitung zum dritten Akt	2	25
Nr. 3. Brautlied	1	75

Für ein Streichinstrument mit Begleitung des Pianoforte.

	ℳ	Pf
Grimm, C., Op. 51. 2 kleine Scenen für Violoncell mit Pianofortebegleitung.		
Nr. 1. Lohengrin's Herkunft. No. 2. Lohengrin's Abschied	2	—
Grützmacher, Fr., Feierliches Stück nach dem Zuge zum Münster. Für 4 Violoncelle oder Violoncell und Pianoforte (Orgel oder Harmonium).		
Ausgabe für 4 Violoncelle	2	50
Ausgabe für Violoncell und Pianoforte	2	—
Hermann, Fr., Vorspiel (Ouverture) für Pianoforte und Violine	1	—
—— Drei Stücke aus der Oper Lohengrin für Pianoforte und Violine.		
Nr. 1. Zug der Frauen zum Münster	1	50
Nr. 2. Einleitung zum dritten Akt. — Nr. 3. Brautlied . . . à	1	75
Wichtl, G., Op. 97. Phantasie für Violine und Pianoforte	3	—

Für Harmonium und Pianoforte (Violoncell oder Violine).

	ℳ	Pf
Claus, H., Elsa's Brautzug zum Münster	—	75
—— Vorspiel (Ouverture)	—	75
Löw, J., Duo brillant über Themen aus Lohengrin	3	—
Reinhard, A., Op. 17. Scenen aus Lohengrin für Violoncell oder Violine, Harmonium und Pianoforte. Heft I ℳ 3.50. Heft II	4	50
Soyka, J., Transcriptionen aus Lohengrin. No. 1. Elsa's Traum. No. 2. Lohengrin's Verweis an Elsa	2	—

Für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel.

	ℳ	Pf
Halven, E., Elsa's Brautzug zum Münster	—	75
Stapf, E., Op. 16. 6 Stücke aus Lohengrin für Harmonium eingerichtet	2	25
Sulze, B., Vorspiel (Ouverture). Für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel	—	75
—— Op. 78. Sechs Übertragungen für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel	2	25

Für Orchester.

	ℳ	Pf
Orchesterstimmen. Komplet	90	—
Violine I ℳ 7.25. Violine II ℳ 6.75. Viola ℳ 6.25. Cello ℳ 5.—. Bass	4	—
Vorspiel (Ouverture). Partitur ℳ 2.—. Orchesterstimmen	4	75
Einleitung zum dritten Akt. Partitur ℳ 2.—. Orchesterstimmen	6	—
Brautlied. Chor: „Treulich geführt ziehet dahin." Partitur ℳ 4.—. Orchesterstimmen	4	50

Für Gesang.

	ℳ	Pf
Chorstimmen komplet	7	50
Dieselben einzeln: Sopran und Alt à 75 Pf. Tenor I. II. Bass I. II. . . . à	1	50
Vollständiger Klavierauszug von Th. Uhlig. 4°	24	—
Derselbe gr. 8°. (V. A. Nr. 301) . . . n.	6	—

Daraus einzeln: Lyrische Stücke. Ausgezogen und für eine Singstimme mit Pianoforte eingerichtet vom Componisten. 4°.

	ℳ	Pf
Nr. 1. Elsa's Traum (Sopran) Einsam in trüben Tagen.	1	—
Nr. 2. Elsa's Gesang a. d. Lüfte (Sopr.) Euch Lüften, die mein Klagen.	—	50
Nr. 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud (Sopran) Du Ärmste kannst wohl nie ermessen.	—	50
Nr. 4. Brautlied (Sopran) Treulich geführt ziehet dahin.	—	50
Nr. 5. Lohengrin's Verweis an Elsa (Tenor) Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte?	—	75
Nr. 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa (Tenor) Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken.	—	75
Nr. 7. Lohengrin's Herkunft (Tenor) In fernem Land, unnahbar euren Schritten.	—	75
Nr. 8. Lohengrin beim Abschied (Tenor) O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite.	—	75
Nr. 9. König Heinrich's Aufruf (Bariton) Habt Dank, ihr Lieben von Brabant.	—	50

	M	Pf
Lyrische Stücke. (Nr. 1—9) komplet. (V. A. Nr. 303) 4°. . . . . n.	3	—
Dieselben. Einzelausgabe für tiefere Stimme. (S. Jadassohn) à 50 Pf bis	1	—
Brautlied. Chor: »Treulich geführt ziehet dahin.« Klavierauszug und Singstimmen . . .	1	75
Brautscene. Duett: »Das süsse Lied verhallt.« Klavierauszug	2	75
Lohengrin's Ankunft. Lied: »Nun sei bedankt, mein lieber Schwan.« Klavierausz . . .	—	50
Lohengrin's Ankunft. 1. Akt 3. Scene. Klavierauszug.	4	50
Chorstimmen hierzu	1	50

Decorative und costümliche Scenirung zu Lohengrin. Im Auftrag des Dichters entworfen von Ferd. Heine. . . . . nn.	24	—
Textbuch für den Theaterbesuch. 12° . . . . n.	—	40

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen.

Partitur: Preis nn. 108 M.

Für das Pianoforte zu zwei Händen.

	M	Pf
Klavierauszug ohne Text von A. Horn bearbeitet	21	—
Derselbe. Mit Beifügung der Texteswort und scenischen Bemerkungen. gr. 8. (V.-A. Nr. 481) . . . . n.	8	—
Vorspiel (Ouverture)	1	—
Potpourri	2	—
Ehrlich, H., Tristan's Gesang »Wie sie selig, hehr und milde«	1	25
Eitner, R., Phantasie über Motive aus Tristan und Isolde	1	50
Heintz, A., Angereihte Perlen aus Tristan und Isolde, für das Pfte. zusammengefügt. Heft 1 M 2. 75. — Heft 2 M 2. 75. — Heft 3	2	25
Lassen, Ed., Lyrische Stücke. Mit Beifügung der Texteswort.		
Nr. 1. Kurwenal's Spottlied . . . (Darf ich die Antwort sagen?)	—	50
Nr. 2. Isolde's Erzähl. an Brangäne (Erfuhrest du meine Schmach.)	1	75
Nr. 3. Tristan u. Isolde's Liebesduett (O sink hernieder, Nacht der Liebe.)	—	75
Nr. 4. Tristan's Frage an Isolde. . . (O König, das kann ich dir nicht sagen.)	—	75
Nr. 5. Isolde's Antwort an Tristan. . (Als für ein fremdes Land.)	—	75
Nr. 6. Isolde's Verklärung . . . . . (Mild und leise, wie er lächelt.)	1	25
Liszt, F., Isolden's Liebestod. (Schluss-Scene)	1	75
Mayfeld, M. v., Erinnerungen an Tristan und Isolde. Für das Pianoforte.		
Nr. 1. Auf dem Schiffe.	2	25
Nr. 2. In König Marke's Burg	2	50
Nr. 3. Vor Tristan's Burg	2	50
Rubinstein, J., Musikalische Bilder. Nr. 1. Liebesscene	3	50
Nr. 2. Tristan's Tod	3	—

Für Pianoforte zu vier Händen.

	M	Pf
Klavierauszug.	30	—
Vorspiel (Ouverture)	1	80
Potpourri	2	50
Cramer, H., Phantasiestück über Motive aus Tristan und Isolde	2	75
Heintz, A., Symphonische Stücke aus Tristan und Isolde		
Heft 1. Erster Aufzug	3	75
Heft 2. Zweiter Aufzug	4	—
Heft 3. Dritter Aufzug	3	—
Liszt, F., Isolden's Liebestod (Schluss-Scene). Arrangement von A. Heintz	1	75

Für zwei Pianoforte.

	M	Pf
Vorspiel (Ouverture). **Zu acht Händen,** arr. von A. Heintz	2	50
Isolden's Liebestod (Schluss-Scene). **Zu vier Händen,** arr. von A. Pringsheim . .	4	50

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

	M	Pf
Pringsheim, A., Musikalische Bilder aus Tristan und Isolde. Für Pianoforte, Violine und Violoncell		
Heft 1. Seefahrt.	4	—
Heft 2. Liebesnacht	3	75
Werner, J., Tristan und Isolde. Duo für Violoncell und Pianoforte	2	50

Für Pianoforte, Harmonium und Violine.

	ℳ	₰
Ritter, A., Isolden's Liebestod (Schluss-Scene)	2	25

Für Orgel.

Gottschalg, A. W., Vorspiel (Ouverture). Für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel	1	75

Für Orchester.

	ℳ	₰		ℳ	₰
Violine I	6	75	Violoncell	9	—
Violine II	7	—	Bass	6	25
Viola	7	75	Blasinstrumente in Abschrift . . nn.	144	75

Vorspiel (Ouverture). Partitur ℳ 2.50. Orchesterstimmen	5	—
Vorspiel und Isoldens Liebestod. Partitur ℳ 5.50.— Orchesterstimmen	9	—

Für Gesang.

Vollständiger Klavierauszug von H. v. Bülow	30	—
Derselbe gr. 8⁰. (V. A. Nr. 31)	10	—
Derselbe. English translation by H. and F. Corder. gr. 8. (V.-A. Nr. 487). . n.	10	—

Lassen, Ed., Lyrische Stücke für eine Singstimme. Nr. 1—6.

	ℳ	₰		ℳ	₰
Nr. 1. Kurwenal's Spottlied Darf ich die Antwort sagen?	—	50	Nr. 4. Tristan's Frage an Isolde O König, das kann ich dir nicht sagen.	—	75
Nr. 2. Isolde's Erzähl. an Brangäne Erfuhrest du meine Schmach.	2	25	Nr. 5. Isolde's Antwort an Tristan Als für ein fremdes Land.	—	50
Nr. 3. Tristan u. Isolde's Liebesduett O sink hernieder, Nacht der Liebe.	1	—	Nr. 6. Isolde's Verklärung Mild und leise, wie er lächelt.	1	25

Dieselben komplet (V.-A. Nr. 494) . . . n.	4	—
Dichtung. 1859. 8⁰ . . . n.	2	—
Textbuch für den Theaterbesuch. 12⁰ . . . n.	—	50
Dasselbe. Englisch-Deutsch. (H. und F. Corder.) gr. 8 . . . n.	1	50

Das Liebesmahl der Apostel.

„Gegrüsst seid, Brüder, in des Herrn Namen."

Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester.

	ℳ	₰
Partitur. Neue Ausgabe	6	—
Orchesterstimmen	10	—
Klavierauszug mit Text. Neue Ausgabe	5	—
Derselbe zu 4 Händen von S. Jadassohn	5	—
Singstimmen	9	—
Chor der Apostel, Bass I. II. III. IV.	—	50
1. Chor der Jünger, 2 Ten. und 2 Bässe . . . à	—	75
2. Chor der Jünger, 2 Ten. und 2 Bässe . . . à	—	75
3. Chor der Jünger, 2 Ten. und 2 Bässe . . . à	—	75
Stimmen aus der Höhe, 1 Tenor und 2 Bässe . . . à	—	25
Textbuch. 12⁰ . . . n.	—	10

Eine Faust-Ouverture

für grosses Orchester.

	ℳ	₰
Partitur	6	—
Stimmen	9	—
Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen von H. Klauser	5	—
Arrangement für Pianoforte zu vier Händen	2	50
Arrangement für Pianoforte von H. v. Bülow	2	50

Polonaise für Pianoforte zu vier Händen. Ddur. Neue Ausgabe	1	—
Sonate für Pianoforte. Bdur. Neue Ausgabe	2	50
Menuett hieraus. (Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke. No. 84.)	—	50

Biographieen.

Richard Wagner's Leben und Wirken.

In sechs Büchern dargestellt von **Carl Fr. Glasenapp.**

Neue vermehrte Ausgabe mit einem Namen- und Sachregister.

2 Bände. 1882. gr. 8. XII, 404 u. IV, 552 S. Preis *M* 12.— Eleg. geb. *M* 15.—

Das bis auf die Neuzeit fortgeführte Werk bietet die einzige auf authentischem Materiale fussende Biographie Richard Wagners.

RICHARD WAGNER von Franz Liszt.

A. u. d. T.: **Dramaturgische Blätter.** Dritter Band, II. Abth. der **Gesammelten Schriften** von **Franz Liszt.** Herausgegeben von *L. Ramann.*

1881. Gr. 8°. 258 S. Preis *M* 6.— Eleg. geb. *M* 7.50.

Inhalt: 1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. 2. Lohengrin. 3. Fliegender Holländer. 4. Rheingold.

Aus dem Schlusswort: Wir hegen die innige Ueberzeuguug, dass die Anstrengungen des Genius, wenn er alle seine Kräfte zur Erstrebung eines Zieles zusammenfasst, niemals vergeblich sind und dass, selbst wenn er das gesuchte Geheimnis auf Umwegen verfolgt, es nie an Schätzen fehlen wird, die unter seinem Geiste emporwachsen.

RICHARD WAGNER. Ein Lebensbild von Richard Pohl.

Gr. 8°. Velinpapier. Pr. *M* 2.—.

(A. u. d. T.: **Sammlung musikalischer Vorträge** Nr. 53/54.)

Diese kurzgefasste Biographie Richard Wagner's aus der Feder des ihm vertrauten, ältesten schriftstellerischen Freundes wird gegenwärtig besonders willkommen geheissen werden; dieselbe ist nicht ein Werk des Augenblicks, sondern von langer Hand vorbereitet und desshalb von bleibendem Werthe. Nächst dem Lebensabriss bildet die Geschichte der Opern-Reform R. Wagner's den Hauptinhalt der kleinen, würdig ausgestatteten Schrift.

Portraits.

Lithographie nach Stocker-Escher von Fr. Hanfstaengl in Dresden.
Folio. (1853.) *M* 2. 25.

Lithographie nach Originalphotographie von Engelbach.
Gr. Folio. $^2/_3$ Lebensgrösse. (1871.) *M* 4. 50.

FRANZ LISZT.

Aus Richard Wagner's Opern

Tannhäuser, Lohengrin, Rienzi, Fliegender Holländer, Tristan und Isolde.

Transkriptionen für das Pianoforte.

	M	*Pf*
Spinnerlied aus: **Der fliegende Holländer**	2	50
Zwei Stücke aus **Tannhäuser** und **Lohengrin**:		
Nr. 1. **Einzug der Gäste auf Wartburg**	2	—
Nr. 2. **Elsa's Brautzug zum Münster**	1	—
Phantasiestück über Motive aus **Rienzi**	2	50
Aus **Lohengrin**: Nr. 1. **Festspiel** und **Brautlied.** Neue umgearbeitete Ausgabe	3	—
Nr. 2. **Elsa's Traum** und **Lohengrin's Verweis an Elsa**	1	50
Isolden's Liebestod. Schluss-Scene aus **Tristan und Isolde**	1	75
Dieselben komplet (V.-A. Nr. 305.) n.	5	—

Für Pianoforte zu vier Händen.

	M	*Pf*
Spinnerlied aus: **Der fliegende Holländer** arrang. von L. Köhler	3	—
Zwei Stücke aus **Tannhäuser und Lohengrin:**		
Nr. 1. **Einzug der Gäste auf Wartburg**	3	—
Nr. 2. **Elsa's Brautzug zum Münster**	1	50
Phantasiestück über Motive aus **Rienzi** »Santo spirito cavaliere«, arrang. von A. Heintz	2	25
Aus **Lohengrin,** arrang. von A. Horn.		
Nr. 1. **Festspiel** und **Brautlied**	3	50
Nr. 2. **Elsa's Traum** und **Lohengrin's Verweis an Elsa**	2	—
Isolden's Liebestod. Schlussscene aus **Tristan u. Isolde,** v. A. Heintz	1	75

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.